探索非理性的世界

VISIT…

510355

探索非理性的世界

——原型批评的理论与方法

2 020 8235 2

叶舒宪 著

四川人民出版社

一九八六年·成都

方大鹏

责任编辑：徐　英
特约审稿：蔡大成
封面设计：戴士和
封　面　画：李彦修　王安兰
插　　图：戴士和
装　　帧：盛寄萍

走向未来丛书

探索非理性的世界

叶舒宪　著

四川人民出版社出版（成都盐道街3号）
四川省新华书店发行
自贡新华印刷厂印刷

开本787×960mm 1/32 印张9.25插页6 字数139千
1988年5月第一版　　1988年5月第一次印刷
ISBN7—220—00340—4/C·81
印数：1—52,000册

定价：1.80元

《走向未来》丛书顾问

（按姓氏笔划为序）

包遵信　严济慈　杜润生　张黎群　陈一咨
陈翰伯　钟沛璋　侯外庐　钱三强

《走向未来》丛书编辑委员会

主　编：金观涛
副主编：陈越光　唐若昕
编　委：（按姓氏笔划为序）
丁学良　王小强　王岐山　王军衡
王晓鲁　王　焱　尹蓝天　乐秀成
朱嘉明　朱熹豪　刘　东　刘青峰
严家其　何维凌　张　钢　阮芳斌
陈子伶　陈越光　易小冶　金观涛
秦晓鹰　贾新民　翁永曦　唐若昕
陶德荣　黄江南　董秀玉　樊洪业
戴士和

编者献辞

《走向未来》丛书和读者见面了。

她凝聚着我们的心血和期望。

我们期待她能够：展现当代自然科学和社会科学日新月异的面貌；反映人类认识和追求真理的曲折道路；记录这一代人对祖国命运和人类未来的思考。

我们的时代是不寻常的。二十世纪科学技术革命正在迅速而又深刻地改变着人类的社会生活和生存方式。人们迫切地感到，必须严肃认真地对待一个富有挑战性的、千变万化的未来。正是在这种历史关头，中华民族开始了自己悠久历史中又一次真正的复兴。

在艰苦而又富有生命力的改革道路上，我们坚定了马克思主义的信仰，理解了科学的价值，并逐步深化了对我们时代和民族的认识。今天，我们听从祖国的召唤，热情地投身于实现社会主义现代化的伟大潮流。

马克思有一句名言："思想的闪电一旦真正射入这块没有触动过的人民园地，德国人就会解放成为人。"今天，照亮我们民族的思想闪电，就是马克思主义、科学精神和我们民族优秀传统的结合，以及由此开始的创新！

《走向未来》丛书力图从世界观高度把握当代科学的最新成就和特点，通过精选、咀嚼、消化了的各门学科的知识，使读者特别是青年读者能从整个人类文明曲折的发展和更迭中，理解中华民族的伟大贡献和历史地位，科学地认识世界发展的趋势，激发对祖国、对民族的热爱和责任感。

她特别注重于科学的思想方法和新兴的边缘学科的介绍和应用；把当前我国自然科学、社会科学，以及文学艺术方面创造性的成果，严肃地介绍给社会，推动自然科学与社会科学的结合。

《丛书》是个新的园地，她将自始至终贯彻严

• 《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1976年版，第1卷第15页。

肃认真的学风和生动活泼的文风。

《走向未来》丛书，从她一开始就受到老一辈共产党人关怀，受到学术界前辈的热情支持。

约四百年前，弗兰西斯·培根在《伟大的复兴》一书序言中，曾经这样谈到书中描述的对象，他“希望人们不要把它看作一种意见，而要看作是一项事业，并相信我们在这里所做的不是为某一宗派或理论奠定基础，而是为人类的福祉和尊严……。”我们怀着真挚的感情，把这段话献给《丛书》的读者，希望广大读者关心她、批评她、帮助她。

让她成为我们共同的事业。

《走向未来》丛书编委会

一九八三年六月于北京

目　录

第一章　导言…… 1

1.1　神话“复兴”的文化背景…… 3

1.2　什么是“原型批评”？…… 12

第二章　原型批评的理论渊源…… 17

2.1　弗雷泽：神话与仪式原型的发掘者…… 20

2.2　容格：集体无意识的探险者…… 42

2.3　卡西尔：象征哲学与神话思维…… 64

第三章　原型批评的理论体系…… 85

3.1　神话与原型概念的由来及发展…… 87

3.2　弗莱的文学人类学…… 102

3.3　原型模式：从西方到中国…… 134

第四章　原型批评方法的应用…… 167

4.1　剑桥学派：仪式与文学发生…… 169

4.2 容格学派：原型心理学…… 182
4.3 原型的文化价值研究…… 190
4.4 原型的语义学和语用学研究…… 201

第五章 方法的综合运用的实例——人类第一部史诗解读…… 217
5.1 《吉尔伽美什》史诗的发现…… 219
5.2 表层结构：情节母题及来源…… 224
5.3 从原型观点探索深层结构…… 228
5.4 超越死亡：英雄—太阳原型的本义…… 237
5.5 哲学结论：从原型结构看象征思维…… 246

第六章 小结：原型批评的特点与局限…… 253

第一章

导　言

1-1 神话“复兴”的文化背景

自文明时代以来，20世纪的人类似乎比以往任何时候都更加热衷于神话。现代艺术发展的神话化倾向和人文科学中对神话研究与日俱增的兴趣同样格外引人注目。

在毕加索的绘画造形中，在斯特拉文斯基的原始性音乐语言中，在叶芝、艾略特、庞德的诗歌王国里，在乔伊斯、劳伦斯、福克纳、萨特、加缪、戈尔丁、加西亚·马尔克斯和艾特玛托夫的小说世界内，我们看到了不约而同的神话因素：或是神话形象的重现，或是神话幻想境界的再造，或是神话

主题的现代发掘和引申，或者干脆把不可思议的荒诞现实表现为新的神话寓言……无怪乎晚近的法国新小说派领袖罗伯-葛利叶能以充分的自信宣称：

> 总之，此刻我所处的社会是一个神话的社会。我周围的一切成分都是神话的成分。

在学术领域中，神话的复兴是在多种学科的边缘地带兴起的，只要举出曾著有《神话学》或类似著作的人类学家、心理学家、哲学家、历史学家、文艺学家、符号学家们的名字，我们便可从一个窗口窥见当今人文科学界的一系列精英了：列维-斯特劳斯、容格、卡西尔、艾利亚德、罗兰·巴尔特、马林诺夫斯基、德里达、格雷马斯、西比欧克、梅列金斯基、松村武雄、大林太良等等。本来附属于宗教学、语言学、人类学和民俗学的神话研究，由于在短时期内获得了突飞猛进的发展，现在已趋向于成为一门领先的、为其他学科领域提供模式的独立学科。这一点，只要看一下新版《大英百科全书》中增补的“神话与神话学”一文就够了。

19世纪前叶，代表着西方近代理性文化发展高峰的德国哲学家黑格尔曾预言说，由于精神的前行势必超越物质，理性内容的膨胀必将冲破感性形

式，艺术在经历了象征型、古典型和浪漫型的发展阶段之后，不可避免地要走向衰落，为抽象的概念认知方式——哲学所取代。100多年过去了，这位大哲人的预言并未兑现。艺术还在发展，非但没有被理性内容所超越，反倒是理性内容本身受到了非理性内容的严峻挑战；在哲学中也是一样，逻辑理念所构筑的抽象理论大厦的基础发生了根本性的动摇，在实证哲学和分析哲学之外，崛起了重感性，重直观体验的现象学和存在哲学，前逻辑的原始思维和非逻辑的直观悟性思维（如禅宗）受到前所未有的重视。

总之，哲学中出现了一种返回其出发点——非理性的普泛要求。

艺术则藉神话的重建又复归于它的原初形态：象征型。

这，对于当年踌躇满志地营造他那古今最宏伟的逻辑理性的摩天大楼的黑格尔来说，确实是一个历史的嘲弄。就好象在卡夫卡的现代寓言、尤奈斯库的荒诞剧、迪尚和汉森的绘画与雕塑中受到嘲弄的、变形的主人公。

不过，哲学史和艺术史中出现的“圆圈”从来不会象阿Q临终前画押时所勾出的那种封闭形弧线，也不同于埃舍尔和哥德尔分别从版画和数学中所揭

示出来的那种“怪圈”。它无疑是一种立体的螺旋线，从横截面上看，显现为一个封闭的圆；从侧面去看，则是一条上升的循环曲线。或许，黑格尔只是出于平面的观照，才不得不在他的《美学》中推出“反美学”的结论——艺术发展的没落说。

面对艺术跨越“浪漫型”重又趋向神话的现实状况，20世纪的理论家们便断然扬弃了黑格尔的有限发展模式，掉头转向曾长期被视为与理性和科学背道而驰的远古神话、仪式、梦和幻想，试图在理性的非理性之根中、意识的无意识之源中重新寻获救治现代人精神痼疾的希望，找到弥补理性异化以及与之相关的技术统治、消费社会所造成的个性萎缩和人性残缺的良方。

西方马克思学家H·列斐伏尔指出，原始人意识到的世界统一性的程度要比现代社会里被各种分门别类的学科壁垒所遮蔽的人所认识的更高。“如果说原始意识中已经存在着合理的因素（用来补充形式逻辑的直观因素），那么现代意识中就包含着许多原始思想的痕迹。对于尚未被掌握的领域，现代人要比原始人更感兴趣也更为害怕。我们的能力是单薄的，我们的意识还受着威胁。看来应当不惜代价用一切方法掌握尚未认识的领域，并占为己有。因此，神话般的活动继续存在。人们并没有对

用预兆的方法，例如用心理学的方法进行探索而感到满足，更没有对用美学来表达这个未被认识的领域表示满足。人们还想说明它，使它平静下来变得不那么咄咄逼人，以此自慰。这样宗教就持续了下来，并又产生了新的神话和巫术。”① 不难看出，哲学家从认识论角度对神话复兴所做的解释同艺术家自己的看法之间，是有着某种不谋而合的默契的。艾略特曾于1923年在赞誉创造了小说艺术中的“神话方法”（mythical method）的现代派文学经典作品——乔伊斯的《尤利西斯》时说，神话模式的运用能使现代作家给“作为空无和混乱的当今历史赋以形式和意义”。②

那么，为什么说，历史发展到了当代，反倒成了空无和混乱的历史，而人类对那日益扩展的“尚未认知的领域”也更为害怕和更感兴趣了呢？本来，早在17、18世纪，与牛顿的名字相联系的古典物理学和与法国启蒙思想家相联系的理性主义就已经分别对物质世界和人类历史做出了合乎理性的解释：世界是存在于有秩时空中的物质及其运动；历

① 列斐伏尔《人类的产生》中译文，载《西方学者论〈一八四四年经济学—哲学手稿〉》，复旦大学出版社1983年版，第181—182页。

② T.S.艾略特《〈尤利西斯〉，秩序与神话》，载《现代传统》1965年英文版，第681页。

史是朝向“自由、平等、博爱”的理想境界发展的人类进步过程。可是，以爱因斯坦为标志的现代物理学的诞生宣告了时间与空间的相对性，热力学第二定律即熵定律揭示了宇宙从有序趋向无序的必然过程；资本主义经济危机和帝国主义的世界大战把欧洲变成了一片“荒原”。

这空虚的城
在冬日早晨的黄雾下，
一群人流过伦敦桥，这么多呀，
我没想到死亡毁灭了这么多。

那美妙诱人的启蒙理想呢？早已变成

一堆破碎的偶像，忍受着太阳的鞭打
枯木无以遮荫，蟋蟀的声音岂有安慰，①

就这样，我们赖以生存的这个世界和我们的生存本身变得越来越难以把握、难以理解了，“我们的意识还受着威胁，”原来是已知的东西现在一变而成了“尚未认知的领域”，确定的变成了不确定的，有意义的变成了无意义的，有价值的变成了没有价

① 艾略特《荒原》第一章，原注参阅《圣经·传道书》第十二章第五节（“人怕高处，路有惊慌，杏树开花，虾蟆成为负担，愿望都受挫折……”）。

值的，虚空取代了实在，荒谬取代了真理，混乱取代了秩序。“每天都可以发觉世界似乎比昨天更为混乱，更为无规则。我们的一生都在致力于修修补补。每当我们认为已经找到一种摆脱危机的办法时，总有某些事物反其道而行之。各国不断提出解决各种问题的方法。但这些方法产生的问题要比他们要解决的问题还要多。例如，核电厂的事故，加油站前排队的人们的牢骚，通货膨胀数字的成倍增加，生产力和就业的逐步下降，核战争危险的加剧，……所有的社会好象都染了一个共同的毛病，这就是有个冷酷无情的蜕变力量正在吞噬着我们全体。”① 面对这种无形的力量和未来的混乱前景，艺术家不再执着于时序分明、首尾圆贯的19世纪表现方式，即以理性和科学观念为基础的写实主义方式，而代之以更能突出现代生活特点的新的艺术形式，神话模式的运用便是这类新尝试的一种。

《尤利西斯》写的是1904年6月16日早8点至夜2点都柏林市民布鲁姆的生活和思想，小说结构上完全仿照荷马史诗《奥德修记》，在章节安排和情节发展上力求一一对应。在神话世界与现实世界的相互反照之下，史诗英雄尤利西斯在海上飘泊历险

① 里弗金《熵——一个新的世界观》，参看《自然科学哲学问题丛刊》1985年第2期，第91—93页。

的英雄壮举成了反衬现代小市民穿越都市回家行程的一面潜伏的镜子。这种写法，看似荒唐，毫无理性，但实际上却是借非理性的外观传达出高度理性化的内容。现代荒原人错杂无序的意识流动、梦呓和幻觉，由于原型结构的采用而被固定在一种有秩序的形式中，成为具有本体论意义的生命存在的写照。时间和空间超越于现实的彼时彼地限制之外，构成一种具有张力的立体存在。作者将无言的讽喻和评价寄寓在古今异势的对照之中，使读者从表层叙述下面领会到有关现代人类处境的、具有高度普遍性的深层意蕴。这样，小说就从具体人物事件的描述升华为具有永久意义的哲理象征故事，从而与但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》同列，成为思想史上划时代的作品。

值得注意的是，现代作家采用神话与古典作家采用神话是很不一样的：后者主要目的是通过复兴文化遗产来发扬人文精神，神话是一种典故；前者则主要在于托古喻今，对于混乱的现实加以嘲弄式的把握，神话是一种理解生活的必要方式。在这个理想破灭、信仰衰微、理性发生危机、技术造成异化的当今世界，艺术的神话化实际上是艺术提升自身的职能，发挥某种哲学和宗教作用的表现。诚如英国小说家戈尔丁（1983年诺贝尔文学奖获得者）

所说：

> 新的神话是在旧神话的废墟上建立起来的，它似乎把人们往下带，实际上却是领人们往上走。

对于那些以为热衷神话便是要复古倒退、埋没理性的人来说，这句话是值得仔细玩味的。作为参照，还可以举出法兰克福学派的代表人物马尔库塞在《爱欲与文明》中对未来的展望：

> 一个没有压抑的文明的形象是由哲学和神话学造出来的。

了解到神话在现代文明中的这种地位和功能，也就不难理解神话学在当今为什么成为学术界的一门先锋学科，得到长足的发展；对于某些“神话偏执狂”所发出的过激的“狂言”，也能采取较为宽容的态度了。如美国哲学家、神话学家坎倍尔（J·Campbell）就曾主张，大学的全部课程均可以包含在集思广益的神话一科里面。

《现代人寻找灵魂》（Modern Man in Search of a Soul），也许，容格为他那部影响深远的论著所起的这个标题，能够高度概括地说明文明与原始、理性与非理性、现代科技与远古图腾之间

阴阳对转的文化背景奥秘。

1-2 什么是“原型批评”？

伴随着全球性的文化寻根思潮和艺术中的原始主义倾向，在文艺学领域内，对神话的关注日渐超出了神话研究本身，升华为一种一般性的文学研究角度。文学批评方法乃至文艺理论体系，这便是本书所要讨论的原型批评。

对于这种批评方法，国外文论界并没有一个统一的标准名称。最初，流行的称谓是“神话批评”（myth criticism），泛指那种从早期的宗教现象（包括神话、仪式、禁忌、图腾崇拜等）入手探索和阐释文学现象，特别是文学起源和文学体裁模式构成的批评方法，因而也有人称之为“图腾式批评”、“仪式批评”、或“神话仪式学派”。在瑞士心理学家容格于本世纪二三十年代提出集体无意识和原型理论之后，特别是在加拿大文学批评家弗莱于1957年发表的《批评的解剖》一书中系统阐发了以原型概念为核心的批评理论之后，“原型批评”（archetypal criticism）这一术语才正式确立下来，为理论界所公认。此后，神话批评与原型批评成了两个并行不悖的同义语，在大多数场合没有严

格的语义区别。只是出于习惯，不少学者仍然袭用“神话批评”这一较早的称呼。为了便于统一，我们可以综合这两种异名同指的概念，统称为“神话—原型批评”，简称则可用原型批评，以免同神话学研究本身的概念相混淆。

原型批评作为一种文学研究的途径和批评方法，起源于本世纪初的英国，在第二次世界大战后兴盛于北美，发展成为取代统治文坛多年的新批评派的一个新的派别，其发展至今依然未衰，在现代西方文艺学史上占有重要地位。美国学者魏尔弗雷德·居因（Wilfred Guerin）等人在60年代的著作中把它列为本世纪以来有别于传统批评方法的四大新方法（即形式主义方法、心理分析方法、原型批评方法和表象式批评方法）之一①；魏伯·司各特认为它是现代批评史上最常见的五种批评模式（即道德批评模式、心理批评模式、社会批评模式、形式主义批评模式和原型批评模式）中后起的一种②；美国文论界权威学者韦勒克（L. Wellek）于70年代提出，从影响和普及程度上看，原型批评已经同原有的马克思主义批评、精神分析批评鼎足

① 居因等著《文学批评方法要览》1966年英文版，第4章。

② 司各特《西方文艺批评的五种模式》中译本，重庆出版社1988年版，第5部分。

而三，“是仅有的真正具有国际性的文学批评”①；美国比较文学学者李达三（John J·Deeney）在80年代的著作中重申，原型批评“已成了西方最近最有抱负的批评方法，不论其观点或可行性，均值得注意”②。

关于原型批评的特殊性，魏伯·司各特曾概括为“用神话的眼光看文学”，他写道：

> 在各种批评模式中，它占有奇特的地位：象形式主义批评一样，它要求字斟句酌地阅读作品，但不满足于作品的内在美感价值；在分析作品对读者的感染力方面，它似乎类同心理批评（在某种程度上，延伸了瑞恰兹对诗歌与读者之间关系的研究）；但在关注引起那种感染力的基本文化形态方面，又类乎社会批评；在考察某种文化的渊源或社会由来时，它是历史的批评，但在显示文学超越时间、独立于任何时代的价值时，它又是非历史的。③

① 见《20世纪世界文学百科全书》1975年英文版，第2卷，第288页。

② 李达三《比较文学研究之新方向》，台北联经出版公司1982年版，第216页。

③ 《西方文艺批评的五种模式》中译本，重庆出版社1988年版，第136页。

究竟应当如何理解原型批评的这种“奇特地位”，如何把这种文学研究的角度和方法吸收到我们的批评实践中去，这便是本书的基本宗旨。在以下的章节中，笔者拟根据有限的材料，对原型批评的起源和发展做一个轮廓的勾勒，其中包括原型批评理论的体系以及各种不同的方法倾向，并且立足于中国的现实，附带探讨一下原型批评在中国文学研究方面的可能性问题，最后对原型批评的特点和局限做出初步的总结。

第二章

原型批评的理论渊源

纵观现代学术进展的历史，不同学科的相互影响渗透、交叉融合，已经成为一种必然之势。由此而产生的新角度、新层次、新方法与新理论确实给旧有的相对封闭的各学科体系带来了发展变化的生机。诚如控制论的创始人维纳所说："在科学发展上可以得到最大收获的领域是各种已建立起来的部门之间被忽视的无人区。"①控制论本身便是在物理科学和生物科学交叉的"无人区"诞生的。此外，在哲学认识论和心理学、脑科学之间的无人区产生了思维科学或认知心理学；在社会学、人类学和生物学之间的无人区产生了社会生物学；在语言

①维纳《控制论》中译本1962年版，第2页。

学与心理学之间的无人区产生了语言心理学和心理语言学；在语言学和社会心理学之间的无人区产生了符号学和传播学，等等。就文艺学领域而言，社会学方法的引进，出现了文学社会学；语言学和音位学原理的启示直接派生出了结构主义诗学和叙事学；心理学方面冲击催生了精神分析批评与文学心理学；现象学方法的介入引发出了接受美学和阐释学。原型批评也不例外，从理论渊源上看，它的产生和发展至少分别受益于以下三个不同学科，它们是以弗雷泽为代表的文化人类学，以容格为代表的分析心理学和以卡西尔为代表的象征形式哲学。

可以说，来自上述三方面的跨学科动力，及其在文艺学中的重新组合，奠定了原型批评的坚实的理论基石。其中以人类学的影响渗透最早，也最为重要，因而也有人把原型批评理论称为“文学的人类学”。

2-1 弗雷泽：神话与仪式原型的发掘人

人类学① 是19世纪末兴起的综合学科，它跨越民族和国界，研究整个人类文化的起源、发展和变

① 本书所说的人类学是与体质人类学相对而言的文化人类学的简称。

迁过程，比较各族、各国、各地区和各社群之间的文化异同，以求发现文化现象（包括经济社会制度、亲属关系、语言和交往、宗教和神话系统等）的共同规律，确定个别文化的特异模式。在早期人类学家中，对20世纪的文学观念和文学批评影响最大的莫过于弗雷泽（James George Frazer，1854—1941）。美国当代批评家阿布拉姆斯在所著《文学术语辞典》（1981）“现代主义”一条中，把弗雷泽与尼采、马克思和弗洛伊德并列为西方现代主义思潮的奠基人，认为他们分别从不同的角度摧毁了19世纪以前被当做天经地义的基督教文化的价值观念。

弗雷泽出身于英国格拉斯哥市（Glasgow）一个商人家庭。父亲丹尼尔·弗雷泽是一家化学品商店的股东，母亲出身名门贵族，两人都是虔诚的基督徒。弗雷泽先在海伦斯堡受初等教育，1869年15岁时获准成为格拉斯哥大学的学生。他在60多年后回忆自己的大学生活时说：

> 在我读书的时代，一个念硕士学位的学生对课程没有任何选择，也没有任何人例外，都要读相同的课程，如希腊文、拉丁文、数学、自然哲学（即物理学）、逻

辑、形上学、道德哲学以及英国文学。这些课程不但要学，而且要能够通过考试。这是一套非常健全而内容丰富的学制。如果这套办法改变到允许十几岁涉世未深的毛头小伙子可以自由选课，我怀疑会变成什么样子。对我而言，我永远赞成我在16岁时不能自由地选择课程，让那些比我聪明而且有经验的人引导我探求知识的领域。①

大学期间，弗雷泽的主要兴趣在于古典文学，对他影响最大的是拉丁语教授赖姆西。为报答恩师，他投身到编纂古希腊旅行家及地理学家保塞尼亚斯（Pausanias）全集的艰巨任务中。这方面的积累和训练为他后来那种搜罗广博，考证精详的著述方式打下了基础。弗雷泽20岁时申请到剑桥三一学院奖学金，进入该院学法律，5年后任该院研究员。由于读了进化派人类学大师爱德华·泰勒的《原始文化》，并受到苏格兰朋友罗勃生·史密斯的宗教史著作的影响，弗雷泽开始把钻研的兴趣从古典文学扩大到人类学，在有文字记载的文明世界之外发

① 安古士·唐妮(R.Angus Downie)《弗雷泽与〈金枝〉》，中文编译本（阮昌锐）《傅雷哲》，台北允晨文化公司“当代学术巨擘大系”1982年版，第36页。

现了比荷马史诗和希腊神话更为古老的原始世界，那里的一切都是那么奇妙，那么神秘，而又潜藏着了解人类精神进化之谜的钥匙。

经史密斯的引荐，弗雷泽为1888年《大英百科全书》第九版撰写了《图腾制》一文。走上了人类学研究之路，从此一发而不可收，先后写出了《金枝》、《图腾制与族外婚》（1910）、《旧约民俗学》(1918)、《不死的信仰和死者崇拜》(1922)、《自然崇拜》(1926)、《火起源的神话》(1930)、《原始宗教中的死者恐惧》（1936）等几十部著作，成为进化派人类学中最多产、影响最深远的人物。弗雷泽一生著述中流传最广的代表作首推《金枝》，该书于1890年问世时有两卷篇幅，以后25年内不断扩充，1915年第三版出齐时已变成一部12卷巨著，在学术界和一般读书界引起很大反响，又于1922年删繁就简，出版了一卷缩节本，被译为多种欧洲语言，至今仍有各种不同的缩写本，插图本陆续出版。

《金枝》的副标题为“巫术与宗教的研究”，其主要对象是以巫术观念为中心的原始宗教仪式、神话和民间习俗的比较研究。所以从严格意义上说，这是一部宗教史著作。不过，由于弗雷泽并不是孤立地处理他的对象，而是在搜集了遍布全球五

大洲的丰富材料基础上，试图从进化发展的历时性角度，以跨文化分析即比较方法探讨后世宗教和科学产生的根源，描绘出人类意识从原始到文明的演进轨迹，因而，《金枝》的价值和意义也就远远超出了宗教学和历史学的范围，成为一部探索原始文化现象的典范之作，被誉为人类学的百科全书。

《金枝》在理论上的主要建树在于确立了交感巫术原理和禁忌的观念，从而为理解诸多早期文化现象提供了新的答案。弗雷泽提出，在原始人的世界观中，人类与自然之间始终存在着某种交互感应的关系，人可以通过各种象征性的活动把自己的愿望，意志强行投射到自然中去，达到操纵和控制自然客体的目的。原始人的这类象征性活动便是所谓交感巫术信仰的实际表现。交感巫术有两种基本形式，即模仿巫术和染触巫术。前者以“同类相生”（like produces like）的信念即“相似律”（law of similarity）为基础，后者以染触律（law of contact）为基础。弗雷泽说：“总之，巫术是一种假托的自然法则系统，也是一种谬误的行为指南。它既是虚假的科学，又是无实效的技艺。”①一旦人类意识到用巫术来驾驭自然的无效性，便转而信仰取代巫术力量的神灵，于是产生了以祈祷祭

① 弗雷泽《金枝》，插图节本。1978年英文版，第34页。

献为特征的宗教。或者可以这样说，巫术是以人为中心的宗教，宗教是以神为中心的巫术。到了对神力的信仰发生怀疑和动摇之际，真正的科学方可应运而生。

晚近的人类学家提泰（Mischa Titiev）指出，即使在弗雷泽的《金枝》出现以后，仍有一种把科学与巫术相等同的倾向。其理由是二者都建立在对自然的秩序和规律的确信之上。“然而，巫师会试图把他自己的意志强加于自然规律；而一个科学家则认为只有懂得并且不违反自然规律的力量时才能获得预期的结果。”①至于巫术与宗教的区别，则较难严格界定，一个常见的判别尺度是：巫师能够命令超自然力（所谓“呼风唤雨”即是其例），而绝大数多宗教信徒则把一切主宰行动的决定权都奉献到了神明手中，因而只能依赖或服从超自然力。

在巫术——→宗教——→科学这样一个进化程序中，古代的许多神秘仪式、怪诞的神话和奇异风俗都变得完全可以理解了。比如说，原始人常常在大地回春的季节举行一种巫术仪式：

人们常常在同一时间内，用同一行动

①提泰《人的科学》，1963年英文版，第622页。

把植物再生的戏剧表演同真实的或戏剧性的两性交媾结合在一起，以便促进农作物的丰产，动物和人类的繁衍。对他们来说，生命和繁殖的原则，不论就动物而言还是就植物而言，都只是一个不可分割的原则。活着并引出新的生命，吃饭和生儿育女，这是过去人类的基本需求，只要世界还存在，也将是今后人类的基本需求。……因此，食物和孩子这两种东西乃是人们用巫术仪式表演季节运行所追求的最主要的目标。①

这段引文可以使我们立即想起中国古代有一句叫做“食色、性也”的至理名言，进而联想到《周礼·媒官》中关于“仲春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁”的记载，对照之下，似已不难悟出人类的大欲（一求生存二求延续）及满足欲望的原始手段在初民文化中是何其相似。

从这类以促进人类及动植物的生殖机能为主要目的的仪式中，弗雷泽找到了许多古代神祇和美丽动人的神话故事的原型（虽然他没有使用原型这个术语）。“埃及和西亚的人民在奥西里斯（Osiris）、

① 弗雷泽《金枝》插图节本。第123页。

塔穆斯（Tammuz）、阿都尼斯（Adonis）和阿提斯（Attis）的神名下，表演一年一度的生命兴衰，特别是把植物生命的循环人格化为一位年年都要死去，继而从死中复活的神。在名称和细节方面，这种仪式在不同的地点不尽相同，然而其实质却是相同的。”①《金枝》一书第四部（在一卷本中是第四章）题名为《阿都尼斯、阿提斯、奥西里斯》，主要探讨的便是在古代巴比伦和叙利亚等地的闪族人中对植物神阿都尼斯等的崇拜仪式及相关的神话。

阿都尼斯这个名字出自闪族语中的“阿顿”（Adon）一词，意思是“主”，这是植物神塔穆斯的崇拜者对他的尊称。希伯来文《旧约》中也有一个类似的名称“阿都奈”（Adonai），是犹太教徒对耶和华的尊称，意为“我主”。古希腊人在接受西亚神话时出于误解把塔穆斯神的尊称当成了真名。在巴比伦神话中，塔穆斯是大母神易士塔（Ishtar）的情人，易士塔是大自然的生产活力的象征，她主宰着一切生物的生殖繁衍能力。作为植物生命象征的塔穆斯每年都要死去一次，离开具有生之欢乐的地上世界，到那阴暗凄惨的地下世界中去。易士塔为了寻找自己心爱的伴侣，也要每年一

① 弗雷泽《金枝》插图节本，第123页。

次踏上通往地府的旅程。当她离开阳界期间，爱欲的激情便从世界中消逝了：动物和人都忘记了自身的生殖活动，所有的生命都面临着灭绝的危机。在这种情形下，大神埃阿（Ea）不得不派出使者前往地府，要求阴间女王放回易士塔。女王给易士塔洒上生命之水使她复苏，允许她带着情侣塔穆斯重返阳世。伴随着男女二神的归来，大自然便又恢复了生机。

这个神话在我们今天看来只是古人幻想出来的解释季节更替、草木荣枯之循环过程的美妙故事，然而在当时人们心目中，却是不容置疑的真理和信仰。在巴比伦，除了每年春天到来时要举行庆祝塔穆斯复活的盛大庆典之外，每年仲夏时节还有一个月份是以塔穆斯的名字命名的，届时所有的人都要参加悲悼这位将死的植物神的仪式活动。在一首题为《悲悼塔穆斯的笛歌》的挽诗中，我们至今还可以依稀听到三四千年前的歌手们那哀婉动人的咏叹声：

> 她的哀歌唱给一条大河，那岸边的柳
> 树不再生长，
> 她的哀歌唱给一块土地，那里的谷物
> 和草木不再碧绿。

她的哀歌唱给一个水塘，那里的鱼儿
不再繁殖。
她的哀歌唱给一片芦苇丛，那里的芦
苇不再茂盛。
……　　……

塔穆斯与易士塔神话流传到临近希腊的小亚细亚沿海地区，男女二神的名字转化成了阿都尼斯和阿弗洛狄忒，后者便是闻名于世的爱与美女神，维纳斯的前身。在黎巴嫩山的阿都尼斯河发源地附近建起了崇奉阿弗洛狄忒的神庙。当地传说，正是在那里，阿都尼斯和阿弗洛狄忒第一次或最后一次相会。阿都尼斯每年都要在山上受伤死去，大自然的面貌也伴随着他的神圣的血的丧失而衰老。因此，每当象征阿都尼斯的红牡丹花盛开在黎巴嫩杉树林中的时候，叙利亚的青春少女们年复一年地哀哭他的早逝。那条以他命名的河也会每年一次变成红色流向大海。每逢海风卷向岸边时，便给湛蓝湛蓝的地中海那委曲婉娅的海岸镶上一条晃动起伏的殷红的边。①

到了古希腊神话中，东方的植物神阿都尼斯又化作阿弗洛狄忒所钟爱的一个美少年而出现了。美

① 参看弗雷泽《金枝》插图节本，第129页。

神从小便把他珍藏在一个盒子里，交给阴间女王珀耳塞福涅保管。谁知女王打开盒子看到那少年的俊美面容，便再也舍不得把他还给美神了。美神亲赴阴间要从死亡的势力中拯救自己的恋人，然而还是不能如愿。两位女神之间的争执最后由宙斯来裁决。他宣布，阿都尼斯一年之中可有半年时间和阿弗洛狄忒住在阳世，另外半年须返回阴间去当女冥王的情侣。后来，美少年在一次打猎中被一只野猪〔另一种说法认为是垂青于美神的战神阿瑞斯（Ares）假扮成的野猪〕咬伤致死。阿弗洛狄忒痛悼她死去的情人。

这个神话到了罗马诗人奥维德的《变形记》里，经过一番增饰和渲染，成为维纳斯与阿都尼斯生死恋的爱情故事①，这个故事深深地打动了青年莎士比亚，他用这个流传已久的原型创作出一篇缠绵悱恻的爱情长诗《维纳斯与阿都尼斯》，作为莎翁的处女作，这篇情诗使他一举成名。

除了古代巴比伦地区以外，弗雷泽还在其他地区发现了类似于阿都尼斯的，以死亡与复活为特征的植物神，如小亚细亚古国弗里吉亚的阿提斯，古埃及的奥西里斯等等。这样，就在“我主”阿都尼斯崇拜与希伯来人的上帝崇拜之间，在有关植物神

① 参看奥维德《变形记》第10章。

生死循环的神话和基督教核心观念——耶稣基督死而复活的教义之间，找到了失去已久的历史渊源关系，把统治人们思想2000年的神圣信仰同蒙昧时期的巫术仪式和神话对应了起来。事实上，弗雷泽这个虔诚基督徒的后裔以他的人类学研究为摧毁基督教的神圣性而出了大力。继尼采“上帝已死”的诗性宣告之后，《金枝》用实证材料挖掘出基督的原型真相，不啻为“上帝已死”的又一次科学性宣告。也正是在这一意义上，弗雷泽才得以同尼采，弗洛伊德同列，被推为现代主义思潮的开路先锋。

按照《金枝》所提供的人类学思路，我们似可找到中国华夏文化的中心观念“社稷”的原始宗教渊源。“社”，在大多数古今学者看来，就是土地崇拜，其实质乃是大地母亲的生殖力崇拜，这恰恰相当于西亚的地母神和繁殖神易士塔崇拜；而“稷”，则毫无疑问是谷物神崇拜，也就是植物神阿都尼斯崇拜在农业社会中发展了的形式。诚如弗雷泽所说，阿都尼斯转化为谷物神灵，这是其崇拜者在历史上所达到的耕作阶段的特征表现。“他们已经远远离开了游荡的猎人和牧人那种游牧生活，多少年来定居在耕地上，主要靠所耕种的农作物维生。旷野中的浆果和植物根，牧场的青草，这些对他们的未开化祖先曾具有生存意义的东西，现在对

他们已显得无足轻重了。他们把越来越多的思索和精力都转向了他们的主要物质生活产品——粮食方面。与此相应，对于一般的丰产神以及特殊的谷物精灵的日益增强的关注便成了他们宗教的核心性质。”① 这种从物质生产方式的变更来说明宗教意识形态发展变化的做法，显然是弗雷泽方法的可取之处。不过，这里我们更感兴趣的是他所收集的各农业社会中谷灵信仰的丰富材料，因为我们可以以此为参照，运用人类学的演绎方法去解释中国上古文化礼俗的起源和性质。

《礼记·郊特性》：“社祭土而主阴气也。”《白虎通义》：“王者所以有社稷何？为天下求福报功。人非土不立，非谷不食。土地广博，不可遍敬也；五谷众多，不可一一而祭也。故封土立社，示有土尊；稷五谷之长，故封稷而祭之也。”可见，农业社会的宗教仪式虽因文化区域的不同而有不同的名目，但其实质仍然是相通的。可以推测，上古华夏一定也有过类似易士塔与阿都尼斯的神话，只是由于先秦早熟的理性精神，这类神话被政治化和历史化了，而对这男女二神的崇拜却延续下来，成为封建国家的象征。至于祭祀社稷的典型方式，古籍中有所谓“春祈秋报”

① 弗雷泽《金枝》插图节本，第131页。

之说。《礼记·月令》："仲春之月，择元日命民社。"可知春祈的时间是仲春之月，那么，这和《周礼》所说的"仲春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁"的临时性解放习俗是否有联系呢？与其他文化相比较，答案应是肯定的。尽管后儒们对这段记载大伤脑筋，竭力加以曲解和掩饰，甚至抨击（如《周礼注疏》说："言奔者不禁者，郑云权许之，其实非正礼也。"）。但我们今天还是可以从有关巴比伦新春庆典的记载中看出仲春祭社礼仪的本义：按照巫术世界观，人与自然之间是交相感应的，农作物的丰产与人类自身的生产都遵循着同一个原则，而且二者之间可以彼此促进，相得益彰。因此，古巴比伦每年春分举行新年庆典之际，部落男女集合于野，一方面是保证人类社会的生殖绵延和大地回春、万物复苏的集体性交，另一方面是象征参加庆典者死而复活的成年入社礼。① 正象易士塔既是大地母亲的象征，又是司爱情、生殖的女神一样，古代中国的社神即是高禖，② 也就不足为怪了。《礼记·月令》："仲春之月，……是月

① 参看汤姆逊《古代哲学家》中译本，三联书店1963年版，第87页；参看拙作《仪式·神话·风俗·文学》《广州师院学报》1986年第1期。

② 参见陈梦家《高禖郊社之宜通考》，《清华学报》第12卷第3期。

也，玄鸟至，至之日，以太牢祀于高禖。”郑玄注：“玄鸟，燕也，燕以施生时来巢人堂宇而孚乳，嫁娶之象也，媒氏之官以为候。高辛氏之出，玄鸟遗卵，娀简吞之而生契，后王以为媒官嘉祥而立祠焉。变媒言禖，神之也。”原来，后世相沿的春祀高禖求子的习俗，是同最初的社稷崇拜相联系的。若按照闻一多的说法，高禖即先妣，夏之塗山氏，殷之简狄，周之姜嫄，楚之高唐神女，都是一个华夏民族的共同的女先祖之化身①。那么中国的易士塔神话就不但是存在的，而且是丰富多样的了。而从这种神话和礼仪背景出发，重新考察《诗经》、《楚辞》中的恋爱与祭祀的双重变奏主题，想必还会有更多的新发现。

祭社的主要方式除了“春祈”以外，还有“秋报”。《白虎通义·社稷》：“岁再祭何，春祈秋报之义也。”用通俗的话说，秋报也就是秋收之时以牺牲祭祀来报答神恩。那么所要报的是什么神呢？从《诗经·周颂·丰年》中“丰年多黍多稌，亦有高廩，万亿及秭。为酒为醴，烝畀祖妣……”的说法来看，秋报的对象是“祖妣”。不过，这里所说的祖妣不应一般地理解为男女先祖。“祖”即

① 闻一多《高唐神女传说之分析》，《闻一多全集》卷1，《神话与诗》。

周人的祖先后稷，仅从名字上看就知道是谷神。《山海经·大荒西经》云："帝俊生后稷，稷降以百谷。"《尚书·吕刑》云："稷降播种，农殖嘉谷。"或许还可以说，后稷便是中国的阿都尼斯，因为他也具有死而复活的功能。《淮南子·坠形训》："后稷垄在建木西，其人死复苏，"《山海经·海内经》还有如下一段描述："西南黑水之间。有都广之野，后稷葬焉。……百谷自生，冬夏播琴。鸾鸟自歌，凤鸟自舞，灵寿实华，草木所聚。爰有百兽，相群爰处。此草也，冬夏不死。"读了这段关于生物乐园的描绘，西方人自然会想到英国诗人斯宾塞在其著名长诗《仙后》中所创造出的那个"阿都尼斯花园"吧①。可见，从实用目的的宗教信仰到以美为目的的想象的文学，人类所遵循的还是同一条进化途径。

确定了"秋报"的对象为谷神后稷和先妣神地母，那么所报的原因又是什么呢？看来从现有的中国文献材料中是不能看到"报"的本来意义了。通行的说法无非是报答酬谢神赐的收成。但这只是后人的理解。从《金枝》的分析中可以看出，"秋报"的本义是一种赎罪祭，目的在于向谷神或谷灵

① 参看诺顿、拉什顿《英国文学中的古典神话》，1968年英文版，第31—32页。

谢罪，因为秋收之际人们必然要用镰刀之类刃器将谷物割倒在田地里，再将它们碾碎于打谷场上。这种举动固然是为了人类自身的生存，但也是对自然生物之灵的暴力摧毁，因而是一种罪过。在初民心理中，这种罪过不赎清，秋收的食物是不得安享的。弗雷泽说："正象农夫们要向他们所食用的谷物精灵请罪一样，牧人需要平息他们的牲畜所吃掉的草和叶之精灵，而猎人则必须设法安抚他们所挖掘的植物根的精灵以及他们从树木上采集的果实之精灵。"① 德国人类学家利普斯写道："在所谓'万物有灵论'的世界观中，植物、动物、天体、山脉、河流、都被原始人赋予与其本身相等的灵魂和精灵。许多非洲土著居民砍树，在砍第一次后即要倒一些棕榈油在土中，这样被激怒的树的灵魂就会从'攻击者'那里引开，他因而可以免遭报复。北美印第安人乞求猎物原宥的习俗，出于同样的信仰。""爱斯基摩人对被杀动物灵魂的态度，自己有详细的解释。他们相信，海豹和鲸鱼生活在盐水中，经常口渴，它们所以允许自己被杀死，仅仅为了猎人会给它清水喝以作为报答。假如猎人在它们被杀之后忽略了倒一杓水到它们嘴中这一仪式，其他海豹会立刻知道，将不再给这不可靠的猎人以杀它们的

① 弗雷泽《金枝》插图节本，第151页.

机会。”①看来，“报”起源于原始人类试图调节、平衡人与自然之间的施受关系，也是人类尚未能将自身从自然中提升出来，达到主体自我意识的心理表现。只是到了后来，人们逐渐意识到自己对大自然的索取是理所当然的，才终于消弱那负罪心理，把秋收时的赎罪祭变成一种欢欣的庆祝了。王驾《社日诗》云：“桑柘影斜秋社散，家家扶得醉人归。”高启《江村乐诗》云：“秋社未开绿醅，夜饮初碓红秔。”到了鲁迅笔下的《社戏》，我们看到江南水乡的祭社古礼已演化为民间的搭台唱戏了。

以上借助于《金枝》的视点，对中国文化中的社稷由来略做发挥。现在该回过头来对《金枝》本身做一小结了。《金枝》的中心主题是人类学的，我们在此涉及的只是这部卷帙浩繁的著作中的一个侧面。从晚近的人类学发展水平来看，弗雷泽的比较方法已经十分普及，他的某些结论早已过时。但《金枝》在学术史和思想史上的意义仍然是无可否认的。1921年，牛津、剑桥、格拉斯哥各大学设立“弗雷泽社会人类学讲座”时，由100多位学术界

① 利普斯《事物的起源》中译本，四川民族出版社1982年版，第347页。

领袖签署的颁辞中说："过去，《金枝》曾被喻为一株攀寄生树，不过，如今看来，似乎更象一株大榕树，它不仅是枝叶愈形茂密，更发荣滋长成为一大片生气蓬勃的森林。……在书中您搜集了各式各样的遗迹，有的已渐消逝了，有的存在于一些原始的风俗中，有的则是人类社会中最普遍却为人们所忽略的。一切人类在时间流逝中所竖立的，或已被遗忘的里程碑，一切人类进化过程中曲折迷离，不可探知的迷宫曲径，都被您的智慧和才情所照亮。而您将那些古老遥远的事物，利用《金枝》的完成，完全呈现在和您同时代人们的心灵上。"①至于《金枝》的文学影响，至少可以从以下两个方面来看：一是对文学创作的影响，二是对文学研究、文学批评理论的影响。对于原型批评流派的形成来说，前一方面的影响是间接性的：现代作家运用人类学知识和素材创作出不同于以往的新型作品，必然要求批评家站在新的高度来审视这类文学现象。后一方面的影响同来自容格心理学方面的影响汇合后，给20世纪的文学批评带来了一场深刻的变革。

人们早就注意到，《金枝》之所以能产生巨大

① 安古士·唐妮《弗雷泽与〈金枝〉》，中文编译本（阮昌锐）《傅雷哲》，台北允晨公司"当代学术巨擘大系"1982年版，第58—59页。

的文学影响，原因之一在于这部书本身就是一部伟大的文学巨著。换言之，弗雷泽不仅在他的著作中展示了探索文学和文化原型的旨趣与方法，而且他的著作本身就构成了一个文学原型，成为现代作家获得启示、摄取灵感的源泉。美国原型批评家维克里（J.B.Vickery）指出，《金枝》在弗雷泽全部著作中是最精致，最具有想象力的一部。它可以看成是以客观的研究形式写出的一部宏伟的探求传奇（a gigcmtic guest romance）。只有从这种原型的角度出发，才能领会《金枝》对文学的影响不是偶然的，而是必然的和不可避免的。象中世纪传奇一样，《金枝》记述了一次神奇的探求，正如书名所揭示出的那样，是对反映在古罗马诗人维吉尔史诗《埃涅阿斯纪》中的金树枝故事背后潜藏的宗教仪式之谜①的探求。《金枝》开篇便提出问题：维尔吉故事背后的神秘仪式的含义究竟是什么？狩猎女神狄安娜的新祭司为什么必须杀死前任祭司？弗雷泽从巫师到国王的进化过程着手，解决了上述问

① 《埃涅阿斯纪》卷六记载，英雄埃涅阿斯欲往冥界会见亡父，他必须从幽谷中一棵茂树上摘取一条黄金的树枝贡献给冥后。这幽谷是供奉狩猎女神狄安娜的地方，位于阿尔本山区内米（Nemi）湖畔的树林中。狄安娜的祭司即当地的森林王，传说每一任森林王都要被后继者杀死，继位的仪式中便有摘取圣树枝抽打前任王的内容。

题：原始部落中的巫师祭司地位相当于后来的国王，被看做是大自然生命力的化身，与狄安娜女神成亲，保证自然秩序和社会福利。一旦这种祭司或国王年迈，便被认为生命力已丧失，须由年青继任者杀而代之。从这种将死的王（dying king）的故事中直接产生了“替罪羊”的原型。在这一探求的过程中，弗雷泽先后发掘了一系列史前文化现象，最后又回到金树枝故事的谜底上来，使全书成为一个诗意的有机体。维克里认为，《金枝》的这种探求母题和结构恰恰说明了它在现代文学中的原型作用，艾略特对救赎的探求，乔伊斯对父亲形象的探求，劳伦斯对黄金时代的探求，叶芝对被埋没的珍宝的探求，西特韦尔（E.Sitwel，1887—1964，英国现代女诗人）对净化的探求，都是从《金枝》中派生出来的。而《金枝》那种层层深入、曲终奏雅的写作技巧则给现代小说家提供了一种典范，象亨利·詹姆斯、乔伊斯、福克纳、伍尔芙、多斯·帕索斯、托马斯·曼等小说大师，无不获益于《金枝》的独特写作方式和语言风格①。庞德甚至说，伏尔泰是19世纪的一盏迫切需要的明灯，弗雷泽则为现代的心灵提供了不可或缺的融伦理、

① 维克里《〈金枝〉：影响和原型》，载斯洛特（B.Slote）编《神话与象征》，1963年英文版，第174—196页。

哲学和宗教为一体的启示录。

说到《金枝》对文学批评的影响，最主要的一点是开拓了古典文学研究的视野，把古希腊罗马文学和中世纪基督教文学同原始宗教习俗的文化背景联系起来，使许多原来无法理解的或被误解的文学现象得到新的阐释，提高了文学研究工作者的素质，改换更新了一代人的知识结构，强化了他们分析问题的能力，使以往那种纯鉴赏式批评态度转变成溯源求本式的学术研究和文化重构。弗雷泽的一位杰出的弟子，功能派人类学代表马林诺夫斯基在评论《金枝》时说，此书为当时的所有知识分子所喜爱，对其他相关学科具有渗透性的影响，因为它开创了科学研究的新路线。继弗雷泽之后，从神话和仪式的角度重新考察研究古代文学蔚然成为风气，形成了所谓“剑桥学派”（Cambridge School）（详见本书第四章第一节）。原型批评的权威学者弗莱干脆说：“《金枝》本来是人类学著作，但它对文学批评的影响比在它本学科领域中的影响还要大，因而也确实不妨把它看成一部文学批评著作。”①

从上述几方面意义来看，可以说，弗雷泽是文学的人类学研究的开创者，他的《金枝》亦不妨视

① 弗莱《批评的解剖》1957年英文版，第109页。

为原型批评的奠基作。

2-2 容格：集体无意识的探险者

过去的千万年，人类步履蹒跚地从无意识走向意识，可是在20世纪的前10年间，人类意识又突然转向了无意识。

这与其说是回归，毋宁说是再超越。

弗洛伊德，这位向人类无意识黑暗王国进击的第一大探险家曾公开声明：我并不是发现无意识宝藏的第一个人，我只是第一个发现了研究无意识的科学方法的人。

容格，继弗洛伊德之后的又一大探险家，在自传中以下面的话作为开篇："我的生活是一部无意识的自我实现的历史。"①

如果说，弗洛伊德的自谦中隐含着更大的自负，那么，容格的自负中已无需自谦的成分。从无意识中生成意识，这当然是人类理性的跃进；从意识到无意识的再探索，又何尝不是人类理性的新成就呢？

探访非理性的黑暗世界，恰恰显示了理性的强大光束；发掘无意识的深层矿藏，正是为了浇铸意

① 容格《回忆、梦、反省》1973年英文版，第3页。

识的金像。

容格（Carl Gustav Jung，1875—1961）首先是以精神病学家和心理学家著称于世的，也有人把他看做是本世纪重要的哲学家和文学理论家。容格于1875年7月26日出生在瑞士康斯坦斯湖畔的凯斯维尔（Kesswil）一个牧师家庭。4岁时来到巴塞尔城，后来在该城受教育，直到25岁获得巴塞尔大学医学博士学位。容格早年渴望成为一名考古学家，继而又对生物学、动物学和古生物学产生了强烈兴趣，这种兴趣使他日后研究心理学问题时能将视野扩展到人类进化的史前时期。在转向医学专业以后，容格还旁及了哲学和宗教史方面的知识。自1898年他23岁时起，直到晚年，他对秘术和神秘主义的热情未曾减退。他于1902年再获苏黎世大学医学博士学位，其论文题目是《秘术现象的心理学和病理学研究》。论文强调了心灵的意识和无意识之间的连续性，这是主宰他全部哲学的一个理论观点。容格最初从事的职业是苏黎世大学精神病诊所（由著名精神病学家布莱勒主持）医师（1900—1909）和该大学精神病学讲师（1905—1913），后辞去职务，致力于私人开业、研究和著述。容格在尝试运用词的联想测验方法诊治精神病的过程中，发现弗洛伊德的释梦理论在很大程度上同自己关于

无意识的观点相符合。弗洛伊德于1900年发表的《释梦》一书给他以极大的启发，他开始自觉地向精神分析学派靠拢。1906年和1907年容格分别将自己早期的精神病学著述寄给弗洛伊德，从此“以文会友”，与这位比他大20岁的奥地利医师建立起亦师亦友的“忘年交”关系。当时弗氏的理论尚未得到学术界承认，曾有两位德国教授致书容格，警告他若追随弗氏，将危及他个人的学术前途。容格的答复是：“只要弗洛伊德是正确的，我就站在他一边”。①

1907年3月，在弗洛伊德邀请下，容格到维也纳登门拜访了弗氏。两人一见如故，滔滔不绝的对话从午后1时持续到次日凌晨。弗洛伊德赏识容格的魄力和才华，有心让他当自己的理论继承人。容格敬重这位前辈，但也试图就其泛性主义观点提出异议，并以自己治疗实践中的病例为证，说明性方面的创伤或压抑并不是所有精神病患者的病因。对此，弗洛伊德并没有在意，他认为容格只是由于临床经验还不丰富，才有这样的反对看法。容格后来追忆当时的情景说：

一切不能被直接解释成性的东西他都

① 容格《回忆、梦、反省》1973年英文版，第148页。

认为是心理上的性 (Psychosexuality)。我坚持认为，他的性假说，若引伸到其逻辑的结论，将导致一种对文化的毁灭性判断。那样一来，文化就成了一出丑剧、一种被压抑的性能量的病态产物了。“是的”，他肯定说，“正是这样，而且这也正是人类的悲运，对此，我们是无力与之抗争的。”我不能同意这观点，但也没有自信力同他争辩。

第一次会面中还有一点在我看来很重要的东西。只有当我们的友谊结束以后，我才能想透并理解这一点。这个无疑的事实是，弗洛伊德在感情上深深陷于他的性理论之中，达到了极端的程度。每当说到这类内容，他的音调就变得急促起来，以致焦燥不安。他那种惯常的批评和怀疑态度完全不见了，一种奇特的、极为激动的表情出现在他脸上。……我有一种强烈的直感：对他来说，性是一种神圣物。这一点在3年后的一次维也纳谈话中得到证实。

我至今还清楚地记得，弗洛伊德怎样对我说：“我亲爱的容格，答应我，永远不要放弃性理论，那是所有事物中最本质

的东西。你看，我们必须使它成为一种信条，一座不可动摇的堡垒。”①

弗洛伊德多么渴望容格这个天才的学生能把他的性理论发扬光大啊！他哪曾料到，第一次会面中潜伏下来的分歧日后竟然断送了他们之间的情谊。恰恰是在对性的看法上，他亲自选中的“皇太子”后来公开把矛头对准了他这位“父王”。

1911年，他们共同创立了国际精神分析学会，在弗洛伊德的努力下，容格当选为学会第一任主席。次年，容格犹豫再三，终于把包含着不同于弗洛伊德观点的《里比多的变化与象征》一书公开发表了。这一举动标志着师生关系恶化的开始。1913年在国际精神分析会议上，二人的分歧加剧，弗洛伊德当众宣布容格已不再是精神分析学派的成员，因为他背叛了该派理论的基石——性本能学说。1914年，容格辞去了学会主席职位，着手创立有别于精神分析学的新派别——以集体无意识理论为基础的分析心理学。为了通过实地考察和直接接触来研究原始人的心理，从而证实他新提出的集体无意识学说，容格自20年代起先后到突尼斯和阿尔及尔（1920），新墨西哥和亚利桑那（1924—1925），

① 容格《回忆、梦、反省》第149—150页。

肯尼亚（1925—1926）等地做旅行考察，试图揭示现代文明人的无意识心理同未开化的原始人心理之间的类似性。他还广泛研究了东方文化，特别是印度教与佛教的象征系统，老子，孔子和禅宗等，并两次亲赴印度考察。1933年受聘为苏黎世联邦工艺大学心理学教授；1944年回到巴塞尔大学任医学心理学教授，1年后因健康状况辞去教席。晚年侧重于宗教心理学方面的研究。1961年6月6日，将及87岁的容格在瑞士的屈斯纳赫特去世。

容格一生著述甚丰，涉及的领域很广。其中较重要的著作有：《无意识过程的心理学》（1917）、《心理学的类型学说》（1921）、《集体无意识的原型》（1934）、《心理学与宗教》（1938）、《回忆、梦、反省》（1961）等。他特别涉及文艺问题的论述有：《论分析心理学与诗的关系》（1922）、《心理学与文学》（1930）、《〈尤利西斯〉：一出独角戏》（1932）、《〈母亲原型的心理学方面》（1938）、《儿童原型心理学》（1940）、《童话中的精灵的现象学》（1945）等。

容格在现代心理学史上最主要的贡献是他关于集体无意识的学说体系，其影响远远超出了医学、心理学疆界，扩及到整个人文科学领域。原型理论

作为集体无意识学说的有机组成部分，对文学创作和文学理论的影响尤为深远。

弗洛伊德精神分析学把人的心理分为两大层次，意识和无意识（又称潜意识），认为无意识层次作为人的深层心理，构成人格的基础，其主要内容则是被压抑了的性本能。容格在扬弃精神分析学的过程中，有意地排除了某些要素，如婴儿性欲与俄狄浦斯情结；改造和发展了另一些要素，其中最根本的就是无意识理论。容格同他的老师一样，强调无意识对意识的决定作用。他指出，意识不能自我创造意识本身，它是从未知的深渊中涌出的。在儿童身上，意识逐渐地觉醒；在整个生命过程中，意识于每个早晨从无意识状态的睡眠深渊中觉醒。“意识就好象一个婴儿，天天从原始的无意识子宫中诞生。”①关于无意识结构本身，容格认为亦由两个层次所构成，即个体无意识与集体无意识。个体无意识是紧接在意识下面的一个心理层次，它主要由个人的后天经验中被压抑、被遗忘了的内容所积聚而成，但这还不是人的心理结构的最深、最隐秘的部分，在它之下还潜存着集体无意识，这是任何个体都无法意识到的、积聚着几乎自人类有史以

① 容格《心理学与宗教：西方与东方》，载《容格选集》1968年英文版，第11卷，第569页。

来的所有经验和情感能量的深层心理层次。

在这里，追溯一下容格发现集体无意识的经过是十分有趣的。应该说，这个概念的形成同容格一生中许多重要思想的产生一样，是“无意识的自我实现”的生动例证。那是在1909年，容格同弗洛伊德的关系还未破裂，他们分别接到美国克拉克大学的讲学邀请，同船前往美国的途中。航行持续了7个星期，两人每天朝夕相处，彼此分析对方的梦。其中容格的一个梦具有重要意义，它把梦的主人直接引向学术史上的重大发现。下面便是这个神秘的梦。

容格梦见他处在一座陌生的房子里。房子有两层，他在上面一层。那里是一个沙龙，有一些古旧的洛可可式家俱，墙上挂着几张珍贵的古画。他很惊讶自己会有这样一间房子，心里想着，“还不错”。接着他便想到自己还不知下面一层是什么样子，于是走下楼梯，来到底层。这里的一切都更加古老，他觉得室中布置是中世纪的，地面用红砖铺成，到处都很黑暗。走进一个套间，他无意中发现一扇厚重的门，打开门，看到有一楼梯通向地下室，顺梯而下，便又来到一个看上去极其古老的、美丽的圆顶房间。从那墙壁的砖石，他辨认出是属于罗马时代的。他的好奇心更加强烈起来，仔细审

视地面，在一块石板上看到一个环。拉住环将石板抬起，再次看到一个狭窄的石阶梯向下通向深处。他又顺梯往下走，进入一个低矮的石洞中，地上积着厚厚的尘土，尘土中四散着骨头和破碎陶器，好象是原始文化的遗迹。他看到两个人头骨，十分古远，有些破碎，正在端详之际，梦醒了。

容格这个梦中引起弗洛伊德主要兴趣的是那两个导致梦觉的头骨，他在谈话中一再暗示它们，并敦促容格进行自我心理分析，找出一种与之相关的"希望"。按照弗洛伊德的释梦理论，"梦不是无意义的，不是荒谬的，也不是我们的思想意识部分沉睡下去、部分开始醒来的产物。它是具有充分价值的精神现象，实际上是一种愿望的满足。它是那种我们可以意识到的清醒状态精神活动的延续。它是高度复杂的理智活动的产物"①。这一次，他认定容格梦到两个头骨是象征地表达自己某种潜在的愿望——盼某两个人死去。容格对这样的解释产生了抵触情绪，但为了学一下弗氏的释梦技术，便屈从了他的意图，撒谎说那头骨是他的妻子和一位女亲的。弗洛伊德对这个验证了自己假说的回答十分满意，坚信不疑。而容格在失望之余，便开始自己发

① 弗洛伊德《释梦》，布里尔（A.A.Brill）英译本，1915年版，第103页。

掘这个梦的真实意义了。

> 我很清楚那房子代表着一种精神的意象，就是说，代表着我当时的意识状况以及到那时为止的无意识附属物。沙龙代表意识，它虽然古色古香，却有人居住的气息。下面一层代表无意识的第一个层次。我越往下走，那景象就变得越怪异和越黑暗。在洞穴中，我发现了原始文化的遗迹。那就是在我自身之中的原始人的世界——一个几乎无法为意识所达到或照亮的世界。人的原始心理邻接着动物灵魂的生命，正象史前时代的洞穴在人占有之前常常居住着动物一样。①

在经历此梦之前，容格心中一直萦绕着这样一些问题：弗洛伊德心理学是建立在什么前提上的？它属于人类思想的哪一种范畴？它那几乎是独断的个性主义同普遍历史假说之间的关系是什么？这个梦为他提供了答案，它指出了文化史的基础——意识的不断积累的历史。这样，梦的内容就暗示了人类心理的一种结构层次，其基础层次完全是非个人的。也就是说，在个人的心理底层积存着自史前时代以

① 容格《回忆、梦、反省》第160页。

来的集体的内容。容格后来把这种深层心理命名为集体无意识，认为它是我们的人格和我们的生命之“根”，它在无形中把我们同远古的祖先联系在一起，把现代文明人的精神生活同原始人的生活方式、思维方式和感受方式联系在一起。

集体无意识最初又称做“超个体无意识”或“种族记忆”，这一概念在刚提出的那些年代受到各种误解。为此，容格在1936年的一次以《集体无意识的概念》为题的讲演中对它做了进一步的界说：“集体无意识是人类心理的一部分，它可以依据下述事实而同个体无意识做否定性的区别：它不象个体无意识那样依赖个体经验而存在，因而不是一种个人的心理财富。个体无意识主要是由那些曾经被意识到但又因遗忘或压抑而从意识中消失的内容所构成的，而集体无意识的内容却从不在意识中，因此从来不曾为单个人所独有，它的存在毫无例外地要经过遗传。个体无意识的绝大部分由‘情结’所组成，而集体无意识主要是由‘原型’（archetypes）所组成的。”① 容格强调说，集体无意识这个概念既不是推测性的，也不是哲学性的，而是经验性的。提出集体无意识构成人的深层心理现实这一假说并

① 容格：《集体无意识的概念》，见《容格选集》英文版，第9卷第1部分第42页。

不比设想本能的存在更为大胆。不过，要证实集体无意识因素对人的想象、知觉和思维的先天制约作用，就必须求助于原型。因为，集体无意识虽然遗传在人的大脑组织中，却又是看不见、摸不着的，原型则是集体无意识内容的可以得到具体的外化表现的基本形式。

原型又称原始意象（Primodial images），它总是自发地显现在神话、童话、民间故事、宗教冥想、艺术想象、幻想和精神失常状态中，也会出现在儿童思维和成年人的梦中。

在集体无意识学说和原型概念的基础上，容格进而提出了与弗洛伊德相对立的艺术创作观。在弗氏看来，艺术和梦一样是个体无意识得以显现的屏幕，是被禁忌、法律、道德等社会意识所压抑的原始冲动和犯罪感情的代偿性象征表现。只要把握住以性本能为核心内容的个体无意识，了解到艺术家个人童年生活及其与父母的特殊关系，就可以阐释所有的艺术创作。容格针锋相对地指出，创作的源头不是单纯生物性的本能冲动，而是远古人类社会生活中逐渐形成、经过世世代代的历史积累起来的典型的心理经验。古代神话和伟大的艺术品之所以具有超时空的魅力，能够打动千百代人的心，不是由于它们发泄了被抑制的阴暗心理，而是由于它们

藉原型所凝聚着的我们祖先的感受、思索、欢乐与忧伤，表达出了超个人的深层心理能量。

为了说明原型与艺术创作的关联，容格不止一次地举出达·芬奇的名画《圣安娜与圣母子》作为例证。按照弗洛伊德的解释，画中的两个女性形象恰是艺术家个人“恋母情结”的表现，因为达·芬奇儿时记忆中确曾有两个母亲。容格反驳了这种片面的看法，认为画中显现出来的是一种非个人的原型母题：“双重母亲”以及与之相关的“双重诞生”的观念。希腊神话中的赫拉克勒斯为了获得神的不死性，就曾过继给第二个母亲——赫拉；埃及法老为了获得神性，要举行第二次神秘受孕和出生的象征仪式，这种情景至今保留在古埃及神庙的壁画中；圣子基督也是“重生的”，约旦河水的洗礼给他以精神上的新生；与此相联系，天主教礼拜仪式中的圣水盆至今仍被称做“子宫堂”；信徒的孩子在一出生之际就被赋予第二父母——教父与教母。所有这些民俗材料，使容格能以充分的自信做出如下判断：双重诞生的原型在所有时代所有地区都可找到，其普遍性正是人类集体无意识的普遍性的一个明证。如果按弗洛伊德的看法，承认达·芬奇通过圣安娜和圣母玛丽亚的形象画出了童年记忆中的两个母亲，“他也不过是在表现在他之前和在

他之后的无数人所确信的东西。”①由此推论，似可看出容格艺术观的真谛：创作的心理动因不仅是以艺术家的个体发生史为基础的，更重要的是以人类的种系发生史为宏大而坚实的基础。“谁说出了原始意象，谁就发出了1000种声音，摄人心神，动人魂魄，同时他也将自己所要表达的思想摆脱了偶然性，转入永恒的领域。他把我们个人的命运纳入整个人类的命运，并在我们身上唤起那曾使人类摆脱危难，度过漫漫长夜的所有亲切力量。”② 艺术的奥秘就在于此，艺术的社会意义亦在于此：“艺术家以不倦的努力回溯于无意识的原始意象，这恰恰为现代人的畸形化和片面化发展提供了最好的补偿。艺术家把握住这些意象，把它们从无意识的深渊中发掘出来，赋以意识的价值，并经过转化使之能为他的同时代人的心灵所理解和接受。”③ 在容格看来，艺术代表着民族和时代生活中的自我调节活动，它在对抗异化，维护人性完整方面具有不可替代的生态作用。

---

① 容格《集体无意识的概念》，见《容格选集》英文版，第9卷第1部分，第45—46页。

② 容格《论分析心理学与诗的关系》，见《容格选集》英文版第15卷，第82页。

③ 容格《论分析心理学与诗的关系》，见《容格选集》英文版第15卷，第82页。

容格的集体无意识和原型理论给本世纪以来的人文科学领域带来一个巨大的冲击。坎贝尔提出，容格的《里比多的变化与象征》（1912）和弗洛伊德的《图腾与禁忌》（1913）两部著作的问世，揭开了将无意识现象学方法应用于人种学材料的现代运动的序幕。把无意识理论的规律和假说全面地应用于宗教、史前史、神话与民俗、文学和艺术史的领域之中，“这是20世纪思想发展中的显著因素之一”。① 在这种跨学科的动力促进之下，心理学与文学艺术之间的界限被突破了，强有力的演绎法将文学作品同梦、幻想、精神病人与儿童的自发想象联系起来，作为同一种无意识心理过程的不同产物得到新的（当然，有时也是牵强的）比较与说明。

容格在1940年研究儿童原型的论著中写道：“现在我们可以大胆提出这样一个公式：原型出现在神话和童话中，正象出现在梦和精神幻想的产物中。”② 这一公式的提出基于下述观察：在正常人的梦中和精神病患者的异常心理中，存在着许多具有内在联系的象征表现，这种表现只有在现存原始人的意识、古代神话及其派生的文学作品中，才可

① 坎贝尔《神的面具：原始神话学》，1959年英文版，第16页。

② 容格《儿童原型心理学》，见《容格选集》英文版，第9卷，第1部分，第153页。

以找到相同或相似的形式。容格认为，对于这种趋同性，恰可从集体无意识学说得到合理的解释。原始人的心理状态是一种朦胧的意识状态，“思维活动的自发性并非出于他的意识的心灵，而是出于他的无意识。”神话的结构单位即存在于无意识心理中的原始意象或原型。文明人的理性发展使无意识完全被强大的意识所超越，所覆盖，只有当意识沉睡（梦）或因疾病而消弱时（幻觉等精神异常状态），集体无意识才能藉原型的显现再度迸发出来。对于文明人来说，这种正常意识被打破的状态，恰恰相当于意识的原始状态，或者说回归到了原始人的无意识自发思维状态。所不同的是，出现在梦和幻想中的原型，因受个体无意的改造，往往具有个性色彩，其非理性特征极为突出，难以识别和理解。出现在神话和文学中的原型则多少带有意识加工的痕迹，具有秩序化、传统化的特征，其象征内容易于理解。

关于原型在神话中的显现方式，容格认为同梦和幻想相类似，也是象征性的。他解释说：“原始人对于客观理解显而易见的事物并不感兴趣，但是他有一种本能的需要，或者说他的无意识心理有一种不可压制的冲动，要把所有外在的感官经验同化为内在的心理事件。看到日出与日落，对于原始人

的心理来说是不能满足的，这种对外界的观察必须同时代表着某一个神或英雄的命运，而这一个神或英雄归根结底只存在于人的灵魂之中。对于诸如冬夏交替、月之盈亏、雨季的来去等自然现象的所有的神话化过程，都不是这些客观现象的寓言，而是内在心灵的无意识戏剧的象征性表现，它只有用投射的方式，亦即反射在自然事物之中，才能达到人类的意识。”① 容格在其他场合也曾把原型的这种象征性表现方式称为“隐喻”：所要表达的内容本体与实际出现的喻体之间构成一种类推和替代的关系。在这方面，容格的论述把自维柯以来的隐喻神话观和弗洛伊德的象征投射说推进了一步，构成了与人类学派神话观迥异的神话心理发生说：神话不是出自外在的自然现象，不是通过模仿自然现象的仪式而世代相传下来的故事，而是出于内在的原始心理的投射，是原始人自发的象征思维的产品。

这样，以原型概念为基础的心理发生说就对民间文学研究史上聚讼纷纭的一个课题提供了新的答案。这个课题是：为什么不同时代、不同地域的各个文化群落中会产生出许多大同小异的神话、传说、童话的类型，以及某些不谋而合的文学形象、母

① 容格：《集体无意识的原型》，见《容格选集》英文版第9卷第1部分第6页。

题和主题。围绕这一课题，历史上曾形成了“传播说”与“独立发生说”两大对立学派。现在，容格把他那颇有份量的“原型”法码，放到了这架学术天平的一端。对此，有必要引述一下美国哲学家威尔赖特对原型概念的扩大了的理解：“原型性象征即原型，指那种对于人类或至少对于大多数民族来说具有相同或类似意义的象征。”①

容格在其有生之年，以极大的兴趣研究了众多有关神话学、宗教学和民俗学、民族学方面的材料，概括出一些具有人类普遍性的重要原型，如阴影、面具、阳性灵魂相、阴性灵魂相、儿童、母亲、智慧老人、双重诞生或再生、自我等等，并对每一个原型做了心理发生的解说。

阴影（shadow）原型是人格中的低劣的、接近于动物的部分，是人类进化至今依然拖在身后的无形的尾巴：它能萌发出多种不道德的、破坏性的欲念，因此常被当成罪恶之源。阴影原型常迫使我们去做一些我们通常不允许自己去做的事，做完之后，我们会感到有某种东西缠住我们了，这便是人类本性中的原始部分，是我们心灵中未被认识的阴暗可怕的一面。容格指出，阴影形象出现在梦中时总是与做梦者同性别的人。在文学作品中，

① 威尔赖特《隐喻与现实》1982年英文版，第110页。

我们可从莎士比亚《奥赛罗》剧中的伊阿古、弥尔顿《失乐园》中的撒旦、歌德《浮士德》中的靡菲斯特等人物身上，看到这一原型的象征表现。作为中国读者，我们或许还可以给这个形象名单加上白骨精、西门庆之类。

面具（persona）是人格的最外层，有如演员化装演出所戴的假面，起着隐藏自我本来面目的作用。容格说，面具原型“是个人的适应系统，或是他与世界打交道时所摆出的架势。比如说，每一种职业有其特殊的面具。……唯一的危险在于人们被等同于他们的面具——教授等同于他的教科书，男高音等同于他的声音。”① 容格所说的面具实际上类似于社会心理学家们所说的“镜中自我”或“社会我”。

阴性灵魂相和阳性灵魂相（anima and animus）指的是男人无意识的女性特征的人格化和女人无意识的男性特征的人格化。容格认为：“每个男人自身中都带有永恒的女性形象，不是这个或那个具体女人的形象，而是一种决定性的女性形象。这一形象基本是无意识的，是一种起源于原始、镌刻在男人生命器官上的遗传因素，……由于

① 容格《关于再生》，见《容格选集》英文版，第9卷，第1部分，第122—128页。

这个形象是无意识的，它总是被无意识地投射到所爱的异性身上，并成为强烈的吸引或厌恶的主要原因之一。”① 按照这里的解说，我们可以把阴性灵魂相和阳性灵魂相看成是分别潜伏在男性和女性心中的美女原型和美男原型，从而使“情人眼里出西施”这句中国俗语和“每个男人心中都有自己的夏娃”这句德国谚语同时得到心理学的说明。作为文学中的例证，容格举出了荷马史诗中的海伦、但丁笔下的贝雅特里奇、弥尔顿诗中的夏娃，还有二流作家哈葛德（H. Rider Haggard）的小说《她》、《她归来》、《智者的女儿》中的女主人公。至于中国的例子，容格若是熟悉的话，一定会选中自《诗经》中的“窈窕淑女”和楚辞中的“高唐神女”以来的无数美人原型的翻版。在他看来，文学中的英雄美人主题之所以千年不衰，电影界的男女名星之所以能风靡世界，博得广泛的崇拜，都可以从这两个最重要的原型得到解释。

对容格的理论贡献及其在思想史上的地位和意义做出全面、公允的评价，现在看来还为时尚早。少数人认为他只是弗洛伊德的一个不称职的学生，喜好标新立异。更有代表性的看法是，他是一位先

① 《容格选集》英文版，第17卷，第198页。

知式的人物①，随着全球性的“寻根”思潮的高涨，他的学说在当代的流传和影响，甚至有超过弗洛伊德的趋势。科恩认为，本世纪60年代以来人本心理学兴盛之后，容格“仍然是这一传统的最伟大的理论家，开始受到比以往更多的注意”②。苏联民族学家托卡列夫指出：容格的理论比弗洛伊德派更讲求历史主义，他完全承认人类社会和文化的发展进程，并且把原始社会和我们当代社会明确区分开来。他对人类心理的社会本质的理解，对社会意识的理解，比弗洛伊德的纯个人主义理解具有更高的价值。③不过，在进行上述比较的时候，不应忘记这样一点：在没有容格理论之前，就有了弗洛伊德理论；没有弗洛伊德，是否能有容格呢？

容格的理论影响横跨自然科学和社会科学的广阔区域，对现代物理学、精神医学、政治学、哲学、美学、宗教学、文学创作和文学批评、历史学、乔姆斯基语言学等学科的直接或间接的促进作用，已有学者做了概括的总结④。这里，我们只想就其文

① C．墨菲，J'柯瓦奇著《近代心理学历史导引》中译本，商务印书馆1980年版，第404页。

② 科恩(R、W、Coan)《心理学家》1979年英文版，第82页。

③ 参看托卡列夫《外国民族学史》中译本，中国社会科学出版社1983年版，第212—213页。

④ 参看布罗姆（V.Brome）《容格》附录三《容格的影响》一文，1978年英文版，第291—293页。

学影响再引二例。艾德尔在《文学与心理学》一文中说，弗洛伊德与容格的无意识理论助长了现代文学"由外在到内心"的历史转变，促进了现代小说主观化运动。该运动的中坚人物乔伊斯便深受容格学说感染，他的最后一部作品《芬内根的苏醒》便来源于集体无意识的假说。①爱德华·B·杰曼指出，容格曾对英国和美国的超现实主义诗歌产生"无比巨大的影响"，"超现实主义完全有理由把自己看作是力求探索心灵奥秘的传统的最高发展，这一传统一直是诗歌中唯一有用的传统……它所追求的是无意识的语言"②。可以这样说，不了解容格理论，就不能真正理解现代艺术发展中的许多重要动向。

与弗雷泽一样，容格也不是职业的文学批评家，但他在现代批评史上所留下的足迹却绝不会亚于职业批评家。容格对文艺有着特殊的兴趣，在他一生的著述中无数次提到或引用作家与作品。象但丁、歌德、席勒、弥尔顿、乔伊斯、朗费罗等都是他所熟悉、并热衷探讨的对象。容格所阐发的"原型"概念成了现代文艺学中的重要术语，尽管受到正统精神分析学派的排斥和象列维——斯特劳斯这

① 《文学与心理学》，中译文见《比较文学译文集》，北京大学出版社1982年版，第70—86页。

② 杰曼《英美超现实主义诗选》（1978）序言，中译文见《外国诗》第2辑，外国文学出版社，1984年版，第206—233页。

样的结构主义者的非议①，依然为学术界所接受，被列入各种权威的百科全书和专科工具书的词目当中。他的《论分析心理学与诗的关系》等论著则被原型批评奉为该派的早期经典文献。

指出容格的主要弱点并非难事。虽然他的学说不象弗洛伊德理论那样充满偏激的泛性主义特征，因而较少受到严厉的攻击，但却同样具有弗洛伊德那种假说有余而实证不足的方法论缺陷。而且，他的著作中也有许多不严谨、前后矛盾的成分，特别是令实验科学家们摇头不已的神秘主义成分。凡此种种，在容格的瑞士同胞，发生认识论的创始人皮亚杰看来，或许是容格长年受他所研究的对象（精神病患者、原始思维、神话与宗教）浸染的缘故吧。②

对于朝向未知的无意识宝藏勇猛掘进的第二大探险家来说，这是容格的不幸，还是有幸？

2-3 卡西尔：象征哲学与神话思维

与弗雷泽的人类学和容格的分析心理学相比，德国现代哲学家卡西尔（Ernst Cassirer，1874—

① 列维—斯特劳斯《结构人类学》第1卷，雅各布森（C.Jacobson）英译本，1963年版，第208页。

② 参看皮亚杰《儿童的游戏、梦和模仿》，嘉特克诺（C.Gattecno）等英译本，1962年版，第190页。

1945）对原型批评的影响比较晚，也较为间接。尽管如此，他的理论对于现代神话复兴运动来说，仍然是不可忽视的推动力。在几乎所有的有代表性的原型批评理论著作中，如蔡斯（R.Chase）的《探求神话》（The Quest for Myth, 1949）、威尔赖特（P.Wheelwright）的《燃烧的源泉》（The Burning Fountain, 1954）和弗莱的《批评的解剖》（Anatomy of Criticism, 1957）中，都可以看到卡西尔神话哲学的印迹。

卡西尔生于德国西里西亚的布累斯劳，先后在柏林、莱比锡、海德堡、慕尼黑和马堡等大学受教育。在马堡，他成为赫尔曼·柯亨（Herman Cohen）最有才华的弟子，后来充当了新康德主义马堡学派的代表人物。卡西尔以柏林大学编外讲师的身分开始了他的学术生涯，第一次世界大战期间曾充任文官。1919年在新成立的汉堡大学获得哲学教授职位，1930年任校长。作为一个犹太人，卡西尔在希特勒掌权以后离开德国，流亡于英国、瑞典。1941年去美国，先任耶鲁大学哲学系客座教授，3年后任教于哥仑比亚大学。1945年4月13日死于纽约。

除了柯亨的新康德主义之外，对卡西尔产生了重要影响的还有黑格尔的精神现象学、赫尔德尔的

历史哲学和赫兹(Hertz)的物理学观点。卡西尔认为，自近代哲学的高峰康德哲学以来，人类知识范围大大扩展了，对科学和文化的看法发生了重大变化。当时人对文化的许多重要方面尚缺乏明确的认识，对语言、神话、宗教还没有做过系统的科学研究。因此，有必要借助于各个领域——特别是文化人类学——的新成果、新发现，去修正以康德为代表的近代哲学格局和思路。在他看来，康德的“批判方法”是一种静态的方法，只适用于对自然科学和道德的、美学的“组织原则”进行理性的共时剖析，而只有发展出一种动态的文化批判方法，才能全面地、完整地去认识表现为各种不同层面的人类精神活动的“组织原则”，把以认识论为中心的思辨哲学改造为以人类创造活动为中心的文化哲学。

在方法论方面，卡西尔继承了黑格尔、赫尔德尔等人的发展观点，又吸收了功能派人类学、儿童心理学方面的特点，试图以功能和发展为两个座标轴，用具体描述和历时性的发生学研究来超越康德的静态批判。卡西尔在他最重要的著作《象征形式哲学》（三卷）中全面贯彻了他的方法。他说，

《象征形式哲学》是从这样的前提出

发的：如果有什么关于人的本性或'本质'的定义的话，那么这种定义只能被理解为一种功能性的定义，而不能是一种实体性的定义。

……因此，一种'人的哲学'一定是这样一种哲学：它能使我们洞见这些人类活动各自的基本结构，同时又能使我们把这些活动理解为一个有机整体。语言、艺术、神话、宗教决不是互不相干的任意创造。它们是被一个共同的纽带结合在一起的。但是这个纽带不是一种实体的纽带，如在经院哲学中所想象和形容的那样，而是一种功能的纽带。我们必须深入到这些活动的无数形态和表现之后去寻找的，正是言语、神话、艺术、宗教的这种基本功能。而且在最后的分析中我们必须力图追溯到一个共同的起源。①

对卡西尔来说，功能的描述离不开历史发展的方法，亦即查其流，探其源的动态考察方法。"关于语言、神话和宗教'是'什么的问题，如果不深入地

① 卡西尔：《论人——人类文化哲学导论》，1944年英文版，第67—68页。

研究它们的历史发展就不可能得到解答。”①在这里，我们清楚地看到弗雷泽及其弟子马林诺夫斯基的人类学方法对卡西尔重新构思哲学体系的影响。

《象征形式哲学》是一部非常独特的著作，作者小心翼翼地构筑起一座与传统哲学迥异的文化哲学大厦，其中的每一块砖石都是所谓“象征形式”（symbolic form）。这里的“象征”，正是他运用历史发展方法在人类文化各种现象背后所找到的一个共同的功能体。这里，我们需要首先明确的是，卡西尔所使用的“象征”一词是什么意思。这和我们通常所说的文学艺术中的象征手法或象征主义是非常不同的，而是一个极其宽泛的、扩大了的概念。卡西尔本人避免在自己的著作中对“象征”这个关键术语做出直接的绝对定义，但从他的论述中可以看出，他所说的“象征”（symbol，又译作“符号”）指的是人类区别于动物的一种根本性的意指功能，由这种功能所创生出的种种活动及其结果便是人类精神文化的存在形式，亦即“象征形式。”

卡西尔在《论人》（该书是《象征形式哲学》的修订和简化了的一卷本）中引用德国生物学家乌克斯克尔（Uexkull）《理论生物学》一书的理论

① 卡西尔：《论人——人类文化哲学导论》，第68页。

命题，借以阐明自己何以用象征来作为人的本质规定性："乌克斯克尔从最低级的有机体开始他的研究，逐渐地扩展到有机生命的一切形式中去。在某种意义上，他拒绝说什么生命的较低或较高的形式。生命在任何地方都是完善的，在最小的范围内和最大的范围内都一样。每一有机体，甚至是最低的有机体，也不只是在一种含混的意义上适应它的环境，而是能够完全彻底地与环境相调合。按照机体的解剖结构，它有一个'感受系统'和一个'反应系统'。没有这两个系统的相互作用与平衡，机体是不能生存的。依靠感受系统，一个生物物种接纳外来的刺激，凭藉反应系统，它对这些刺激作出反应。这两个系统在任何情况下都是密切相关的，它们处在同一个链环上，乌克斯克尔称这个链环为动物的功能环"。①卡西尔接着说，他之所以提及乌克斯克尔的理论和术语，是为了引出一个普遍问题：上述理论图式是否可以用来描述作为万物之灵的人类？人类是自然的一部分，是生物进化中最为发达的一类，因而也必然要受有机生命世界的普遍规律制约。那么，怎样才能确定人类独特的本质规定性呢？卡西尔认为可以从功能环方面质的变化着眼。除了在所有动物种属中都能看到的感受

① 卡西尔《论人——人类文化哲学导论》1944年英文版，第24页。

系统和反应系统之外，“我们在人那里还看到了第三环节，可以称之为‘象征系统’（symbolic system）。这种新的禀赋改变了整个人类生活。”①从人类所特有的这种新的禀赋着眼，卡西尔提出了“人是象征（符号）动物”这一著名的现代命题，以取代或者说修正人们熟知已久的“人是理性动物”的古典命题，因为后者较为含混笼统，不足以把握人类文化生活形式的丰富多样性。在卡西尔看来，人类只是通过象征行为才建立起使自身区别于动物的文化实体。象征行为包括语言交际、神话思维和科学认识。换句话说，人类精神文化的所有具体形式——语言、神话、宗教、艺术、科学、历史、哲学等，无一不是象征活动所创制的产品。有了这些产品，人不再单纯地生活在一个物理世界中，人自己给自己又创造了一个象征的符号世界，通过这个符号世界，人类的生活经验得以组织、积累，人类的知识、思想得以传播、延续。可以说，象征行为的出现，标志着人类进化中超生物变革的开始，而象征行为的发展，促进了人类改造世界、改造自身的历史进程。简言之，象征行为使人成为人。

卡西尔的《象征形式哲学》就是从上述理论基点出发，按照象征行为发展的三个主要建构阶段

① 卡西尔《论人——人类文化哲学导论》第24页。

（即语言交际、神话思维与科学认识）而展开的。

《象征形式哲学》的第二卷题为“神话思维”，足以显示出神话在卡西尔理论体系中的重要地位。与传统的哲学家不同，卡西尔没有把在实质上是非理性的内容从哲学中排除出去，而是要从神话和原始意识中找到哲学和理性的源头。这是他超越康德之处，也是他超越黑格尔之处。黑格尔虽然也承认在神话的非理性外观之后潜藏着某种理性内容，但仍然将神话摒弃在哲学范围之外，甚至说“谁把思想遮蔽在象征中，谁就没有思想”。①与此恰恰相反，卡西尔不仅试图挖掘掩蔽在神话的象征形式之中的丰富思想，而且以极大的努力去摸索、总结作为一种特殊的思想和思维方式的神话规律，以及神话与语言、宗教、艺术等其他象征形式之间的外部联系。与传统的神话学家不同，卡西尔不是为了研究神话而研究神话，他所感兴趣的不在于神话的分类，神话的流传演变、个别神话的意义，而在于作为人类精神早期形式的神话的发生、发展和向高级精神形式的过渡。他研究神话是为了给他的整个文化哲学奠定基础，为探索人类认识的历程找到一把钥匙。唯其如此，卡西尔所使用的“神话思维”这

① 黑格尔《哲学史讲演录》第1卷，中译本，商务印书馆1959年版，第87页。

一概念，就不仅仅适用于神话现象，同时也包括前理论思维时代一切意识现象在内，如玛纳(mana)信仰、精灵信仰、图腾崇拜、巫术与咒术、禁忌等等。因而，他对神话思维这个课题的研究，实际上是对原始宗教的认识论和世界观的研究，或者说是对史前人类思维特点的研究。

“神话思维”一卷共分四章，从四个不同角度提出和解决问题：

第一章，神话作为思维形式
第二章，神话作为直观形式
第三章，神话作为生活形式
第四章，神话意识的辩证意义

在第一章中，卡西尔首先指出，如果把神话世界观同理论世界观做一比较，便不难看出二者在客观构成的过程、手段和方法上均有明显差异。科学开始于对事物现象之间数量关系的设定。科学认识的形成在于从分析与综合的循环中，从要素与法则的逐渐精密化过程中获得世界的新的秩序，设定各要素之间的逻辑因果关系，将矛盾纯化出来，构成一般的体系。神话世界中这一切都不存在，所以人们往往把神话视为荒诞不经的东西。只有转换这种

科学主义的立场，放弃常识和科学所赋予我们的先入之见，才有可能在看上去混沌一团的神话世界中发现其自身的法则和原理。然而，历来有关神话的各种学说，总以为神话是某种东西的譬喻，直到浪漫主义思潮影响下的谢林，才正式提出反对神话的寓意解释的批判要求，完成了立场的转换。

一旦我们从神话本身去解释神话，就能看到这个世界所特有的真实性和必然性，而这，正是谢林止步的地方。卡西尔指出，神话思维缺乏对纯观念的或纯符号的东西的理解，这一点从神话与语言的关系中最易看出。画像的咒术和语言的咒术、名称的咒术有一个共同的因子，即图像、语言、名称所代表的对象是什么，这是无关紧要的，对符号本身的关注是高于一切的。在神话意识中，神的名称与神的本质，神力的现实部分是被认同一体的。许多祈祷用的赞歌必直呼出神的名字。神的名字还必须非常准确地按特定顺序来称呼，否则便达不到把神呼出现实的目的。在古罗马，对神的称呼作为一种技术受到尊重。在古埃及，神话中说宇宙是从神的言语创造出来的，第一个神也是从名称中创造出来的。因此，知道了神的本名便可支配该神。魔女伊西斯用计得知了太阳神拉（Ra）的本名，便把太阳

神控制在自己手中，从而支配了其他诸神。①神话思维有其特殊的客观观念和因果观念，它不对事物进行由表及里的分析，而是“从单纯的共在关系中直接发现因果”②。如夏季的来临同燕子的出现有一种现象上的共在关系，于是便用燕子代表即将到来的夏季。卡西尔举的这个例子又使我们想到中国古代的“物候历”亦遵循着同样的神话思维逻辑。《左传·昭公十七年》所记“郯子名官”一段文章说的“昔者黄帝以云纪，故为云师而云名”，便是观察气候之变化以定季节；“共工氏以水纪，故为水师而水名”，便是观察江河之涨落以定季节；“少皞……纪于鸟，为鸟师而鸟名。凤鸟氏，历正也。玄鸟氏，司分者也”，便是根据禽鸟来去出没之现象以定季节。杜预对“玄鸟”句的注释是：“玄鸟，燕也，以春分来，秋分去。”可见在春分与秋分之间的整个夏天的起止，都是以燕子这种具体的候鸟的来去为标志的。不仅如此，燕子还作为嫁娶，生育之象，在古代中国还有其他的象征功能，受到普遍的祀奉。《说文》：“乳，人及鸟生子曰乳，兽曰产。从孚，从乞，乞者，玄鸟也。《明堂》，

① 卡西尔《象征形式哲学》第2卷，矢田部达郎日译本，见《矢田部达郎著作集》第10卷，东京，培风馆昭和58年版，第147—148页。

② 卡西尔《象征形式哲学》第2卷，第149页。

《月令》：‘玄鸟至之日，祠于高禖，以请子。’故从乳从乞，请子必以乞至之日者。乞，春分来，秋分去，开生之候鸟，帝少昊司分之官也。”由于这种类比的因果观念，一个物象在神话思维中会有多重的象征——隐喻关系，由此生成的原型意象恰为后世诗歌的发展提供了最好的表现媒介。中国诗学中最根本的“比、兴”二义，正可从神话思维中找到其渊源。

神话思维把现象的共在关系同因果关系直接等同，说明神话思维是以未分化的整体表象为基础的。在这种混沌表象中，事物并没有按照自身的特质而划分归类，而是被看成同一个整体。因果作为现象因子间的相互关系而被把握时，便被神话地解释为某一具体事物的变形。如世界是从水中汲取出来的；陆地是从水上漂浮的莲花化成的；太阳是由石头变成的；人是用木头制做的，等等。变形的事物虽千差万别，从中可以看出同一种神话世界观。

与科学思维相比，神话思维还有其特殊的范畴。比如量的范畴，在科学思维中体现为全体与部分之间的构成关系，是多样统一。在神话思维中，全体与部分之间没有量的差别，部分代表全体，与全体视为同一。比如人的足迹便被认为是人的现实成分，关系到整个人的安危。对人的毛发、指甲施

行巫术，就等于对整个人施行巫术。某部落中的个别成员受到伤害，便等于该部落全体受到伤害，集体性的报复行动便成为必需的。

质的范畴也是这样。对科学思维来说，事物与属性的关系是一种相互规定的关系，神话思维则把属性当做事物的实在的部分，亦即等同于事物本身。一切现象都在这种直接的具体性中实体化了，而且这种实体化倾向不光表现在事物及其属性的关系方面，还表现在事物及其状态、事物及其作用、以及更为单一的关系方面。“实体化的根源在于一切感官印象具有类似性的事物被视为同一事物的原因，这也是神话意识的特征”。①卡西尔认为，类似性范畴对于科学思维和神话思维是同样适用的，只是在前一种情况下，类似性不仅是抽象的关系概念，而且是从质的同一性出发的概念；在后一种情况下，类似性基于事物外表的单纯形式关系，不具有作为分析与综合的契机的逻辑两面性。原始人认为从烟草之烟中可期望雨水的来临，原因是烟与云有联想上的类似性，云是雨的前提，故烟亦预示着雨。殊不知，烟与云本为不同质的事物，并不能划入同一个类范畴之中。

① 卡西尔《象征形式哲学》日译本，见《矢田部达郎著作集》第10卷，第156页。

在第二章“神话作为直观形式”中，卡西尔探讨了神话思维所特有的时空观。他首先指出，作为直观形式的神话的构成遵循着一种根本性的对立原则，即把日常的、世俗的事物同神圣的事物严格区别的原则。人类学家科德林顿（Codrington）在美拉尼西亚土著人那里发现的“曼纳”（Mana）观念便体现了这种关于神圣事物的意识，它对神话世界的时空构造具有核心的意义。曼纳是一种超自然的神秘力量，是在物质与精神、人格的存在与非人格的存在之间尚未分化以前的世界中起作用的力量。曼纳通过自然力（如风、火）或自然物（如水、石）而起作用，并能附着于人和物。卡西尔推测说，曼纳观念的出现不是偶然的，与此相类似的观念在世界各地的原始民族中多有发现，如北美阿贡奎因人的“曼尼特”（Manitu），易洛魁人的“奥伦达”（Orenda），苏兹人的“瓦康达”（Wakanda）。或许这些类似的观念都有一个共同的起源，它们原是原始人惊异时的感叹词。在惊异中实际包含有两种对立的情感，一方面是赞美之情，另一方面是畏惧之情。神话想象的原动力与哲学思索的原动力都可以溯源于这种原始的惊异。由于曼纳是有别于世俗事物的神圣的东西，所以对它的冒犯或亵渎便意味着危险或灾祸，由此导出了原始人的“禁

忌”（tabu）观念，这也是原始的惊异中所包含的畏惧情感的体现。这样，曼纳与禁忌二重观念的发展，成了后世宗教意识中神圣事物的概念的基础。拉丁语中的*sacer*，希腊语中的“*αγιος*，都既有神圣的意思，又有诅咒禁忌的意思。

什么是神话的空间观念呢？卡西尔认为那是一种直观形式的空间，它具有与几何学的空间概念完全不同的特征。几何学的空间是以连续性、无限性和等质性三个标志为特征的。而神话的空间来自直观经验，这种经验本身是有限的、非连续的、非等质的。等质性是把具体的内容剥去之后将纯粹的空间位置抽象化的结果，几何学上的三度空间只是抽象以后的逻辑上的存在。神话的空间的构成原理是由前后左右上下等非等方性和非等质性所支配的。个别的空间位置总是由具体的直观的内容所充实着的。严格地讲，原始人所感觉和把握的不是空间而是部位，空间是抽象的，假定中的存在，而部位总是具体的存在。

与具体部位的感观印象不可分割的神话的空间观念总是把非空间的内容统合于自身。美洲的祖尼人把世界分为东西南北中五个领域，一切存在物都要在某一空间领域中占一个位置。东西南北分别与地水火风和秋春夏冬相对应。除了单纯的自然物之

外，某些抽象的事物也有这种对应。武士与战争对应北，狩猎对应西，医术与农业对应南，咒术与宗教对应东。在非洲的卓鲁巴（Joruba）人的世界图象中，每一空间领域都被赋予了特定的颜色、特定的要素。似乎离开了具体的颜色，他们就无法把握空间方位了。

神话思维的空间观念与具体的事物或颜色相认同的现象在中国上古文献中亦屡见不鲜。在甲骨卜辞时代，东西南北四个空间方位便是与四个神的名字和四种凤（凤）的专名相联系的。在《墨子·迎敌祠》中所记载的军事礼仪中，也可以看到四方位同四种颜色、四个数字、四种动物之间相对应的咒术关系：

> 敌以东方来，迎之东坛。坛高八尺，堂深八。年八十者八人主祭。青旗青神，长八尺者八。弩八，八发而止。将服必青，其牲以鸡。敌以南方来，迎之以南坛，坛高七尺，堂深七。年七十者七人主祭，赤旗赤神，长七尺者七。弩七，七发而止。将服必赤，其牲以狗。敌以西方来，迎之西坛。坛高九尺，堂深九。年九十者九人主祭。白旗素神，九尺者九。弩

九，九发而止。将服必白，其牲以羊。敌以北方来，迎之北坛。坛高六尺，堂深六。年六十者六人主祭。黑旗黑神，长六尺者六。弩六，六发而止。将服必黑，其牲以彘。

在这里虽然已有了东西南北的方位名称，但它们似乎还没有抽象到足以脱离具体事物的程度，从中不难看出远古神话思维空间意识的遗迹。若进一步追索的话，可以大致得出如下推论：《墨子》所记的军事礼仪反映着上古中原人的具体空间观，其四方所配四种动物是与当时人的方位定向密切相关的图腾标记。东方之所以配鸡，实际上折射着东夷部族的鸟崇拜；西方的羌人以羊为图腾，这从羌与姜等姓氏的字形上即可一目了然，而南方部族奉祀犬首的祖神，至今仍未绝迹。唯北方部落的猪图腾于文献中无征，但从上古的一些北方地名如“涿鹿”、“豕韦”①皆从“豕”这一事实可知，早自商代时，中原人便把北方与猪这种动物联系在一起了。至于甲骨文中把南方的少数民族称为“南人”，并常用南人为人牲进行祭祀，同样反映着上古方位观

① 参看徐旭生《中国古史的传说时代》文物出版社1985年版，第118页。

念与具体事物之间不可分割的联系。以上诸例，皆可为卡西尔所论神话的空间观念具体性提供补证。而卡氏理论反过来对于研究中国上古神话宇宙模式也提供了极有益的线索。

关于神话的时间观念，卡西尔首先指出，“神话作为神的故事，本身即包含着时间的生成的重要契机”①。但神话的时间是个别的、绝对的，与科学的时间是连续的、相对的不同。神话的意义与特定时间的感情价值有着直接的、具体的联系，神话还常常把生命现象的相关意义赋予时间。只有从神话的时间观的这种特殊性出发，才易于理解从神话时代延续下来的有关生育、死亡、成年、婚配等人生阶段的宗教礼仪和宗教禁忌。至于那些与历法和节令密切相关的宗教仪式活动，如岁末年初、春分、秋分、夏至、冬至等，都具有特定的伦理价值和咒术意义。原始人类世世代代严格执行这种仪式活动，已经把强烈的感情色彩投射和渗透到时间的自然循环过程的每一个阶段。

由于神话中的时间总是倾向于周而复始的循环，所以过去，现在和未来三者的关系并不是直线展开的，而是通过仪式行为的作用合为一个循环整

① 卡西尔《象征形式哲学》日译本，见《矢田部达郎著作集》第10卷，第167页。

体的。创世、圣礼和预言是这三者在神话思维中的具体体现。“预言并不意味着单纯的预见，而意味着某种许诺（promise）。”①以色列的古代先知们在预言中为人们许诺了伴随着世界末日而到来的新世界的创造；而老子和庄子则在重返创世前的混沌状态的执着要求中许诺了归真返朴之后的新生活的开端。神话思维的循环时间观念对后世的宗教、哲学的深刻影响于此可见一斑。

在《象征形式哲学》第二卷的最后一章中，卡西尔论述了作为象征形式的神话在人类认识发展过程中的承上启下作用。神话把原先只是“生活的”东西引向“反省的”东西。但这种对内在生命的初步自觉，并未使事物完全客体化。对神话这种象征形式的考察乃是把握宗教、哲学和文学艺术等后起的象征形式的基础和前提。综观卡西尔的神话观，可以说，这是一种文化的原型观，其实质在于把神话和仪式看成人类精神文化的原始基础，看成人类认识世界和自身的起点。如果说人是一种象征动物，那么神话便是人性的发生根源了。

卡西尔是自维柯以来对神话给予高度重视的少数思想家之一。他的哲学“在一般倾向上是康德式

① 卡西尔《论人——人类文化哲学导论》，1944年英文版，第55页。

的，但卡氏非常推崇赫尔德尔，把他称作‘历史上的哥白尼’。不过，他不同意赫尔德尔关于语言起源于神话的看法，认为两者并无先后的渊源关系。卡西尔确信语言与神话是‘生长在一棵主干上的两条枝桠’，源于人类象征表现的同一本能冲动。”①卡西尔的理论通过美国哲学家苏珊·朗格的介绍和发展，对英语世界的哲学和文艺学美学产生了很大影响。“苏珊·朗格所译卡西尔的《语言与神话》（1946）一书成了众多读者了解卡西尔的一部有效的导言。她自己的《哲学新解》(1942，1951)……则在许多方面成了卡西尔象征哲学的扩展。她的美学著作《情感与形式》（1953）作为《哲学新解》思想的发展，也是献给卡西尔的，并且同样受惠于卡西尔的观点和视野。”②苏珊·朗格不仅同卡西尔一样强调神话的文化原型意义，而且在自己的著作中从象征哲学出发对神话的现代遗存形式——艺术作品——做了深入的研讨。她的著作成了卡西尔哲学和文艺学中原型批评理论之间的一座桥梁。③

① 韦姆塞特与布鲁克斯：《文学批评简史》，1957年英文版，第700—701页。

② 卡西尔：《符号、神话和文化》编者导言，耶鲁大学1979年英文版，第23页注。

③ 参看韦姆塞特与布鲁克斯，《文学批评简史》第31章第3节。

第三章

原型批评的理论体系

3-1 神话与原型概念的由来及发展

在描述原型批评的理论体系之前，有必要对它的两个核心概念加以初步的阐释和界定，从古今学者对这两个关键术语的不尽相同的理解中，找出这一批评流派形成和发展的若干迹象。

神　话

神话是一个比原型更为常见的概念，但它在古今历史上的含义却有很大差别。早在古希腊的理性时代到来之际，最初的哲学家们一致倾向于否定自

己的过去，主张对刚刚被取代的神话思维时代的遗产进行彻底清算，神话被看成是非理性的、幻想的、虚假的、因而是应该加以嘲笑、批判和摒弃的东西。于是，在思想史上出现了这样的情况：一方面是对自然现象的自然原因的解释的兴起，另一方面是对旧有的神话解释的攻击。那些在很大程度上还保持着神话思维方式的解释者，如诗人荷马和赫西俄德，在早期哲学家赫拉克利特那里，在克塞诺芬尼那里，在苏格拉底和柏拉图那里，都受到严肃的批评和指责，甚至被控告应受到“鞭笞”①，或应被赶出“理想国”。然而，对神话的指责并不妨碍哲学家们从理性的实用立场出发，对神话做出寓意的解释。神话被当成了寓言，在柏拉图的著作中，借助神话寓言论证抽象的道理获得了很大成功。在亚里士多德的《诗学》中，神话(mythos)一词的意义是故事、叙述或情节。随着古典哲学的衰落，基督教统治的确立，一切非基督教的神话都被斥为异端邪说，神话一词成了谎言的同义语。甚至在17、18世纪的启蒙时代，对这个词仍通常做贬义的理解。“但在维柯的《新科学》中这一观念已经发生变化。从德国浪漫主义者、柯勒律治、爱默

① 赫拉克利特《著作残篇》，见《古希腊罗马哲学》商务印书馆1961年版，第22页。

生和尼采以来，这一术语所包含的新的观念逐渐取得了正统的地位，即‘神话’象诗一样，是一种真理，或者是一种相当于真理的东西，当然，这种真理并不与历史的真理或者科学的真理相抗衡，而是对它们的补充。”①

从谎言到真理，神话观念的这种大起大落的变革是从近代神话学的先驱、意大利哲学家维柯开始的。他于1725年写成的《新科学》一书中提出了前所未有的历史哲学观，将各民族从野蛮到文明的不同进程看做是人类文化发生发展的共同的规律性过程的体现。在这种历史发展观点的基础上，维柯运用比较的方法重新发现了被忽视、埋没已久的神话的价值，把神话思维方式首次确定为人类思维发展的一个必经的初级阶段。

维柯对当时流行于思想界的笛卡尔的理性主义哲学有所不满，试图在诗和神话中去探索古代人的智慧和心灵，从语言和文字的起源方面来考察理性的发生。“根据他自己所找出的那些诗的原则，他就建立起一种唯一可靠的神话原则，来证明希腊的神话故事对最早的希腊政治制度提供了历史凭证。维柯就借助于这种历史凭证，来说明全部古代英雄

① 韦勒克与沃伦《文学理论》中译本，三联书店1984年版，第206页。

时期政治体制的寓言史。”①在《新科学》第二卷中，维柯针对笛卡尔强调的理性形而上学，提出“诗的形而上学”概念，对神话诗的起源做出了反传统的阐释。

所谓“诗的形而上学”指的就是“诗的智慧”，是原始民族主要凭藉感觉和想象能力所达到的认知水平。它虽然同哲学、科学的抽象认知水平有别，但又是它们的基础和本源。“人最初有感受而不能知觉，接着用一种被搅动的不安的心灵去知觉，最后才用清晰的理智去思索。这条公理是诗的语句的原则，这和用思索与推理所造成的哲学的语句迥不相同。哲学的语句愈上升到一般，就愈接近真理；而诗的语句则愈掌握住个别，就愈切实。”②按照思维方式发展的特征，维柯将人类历史划分为三个依次相衔接的时代，即神的时代、英雄的时代和人的时代。在前两个时代中，人类就象儿童一样，“还没有推理力，浑身都是强旺的感觉力和生动的想象力”③，人人都是天生的诗人，因为当时的人都是以诗的即神话的逻辑进行思维的。这种思维的产物分别是关于神的诗（神话）和关于英雄的诗（史

① 维柯《自传》，朱光潜节译，见《美·艺术·时代》百花文艺出版社1984年版，第212页。

② 维柯《新科学》，《要素》60。

③ 维柯《新科学》

诗）。早期社会的宗教、道德、法律等都是以未分化的形式与神话混为一体的。神既不是错误的叙述，也不是个人的寓言式的作品，它们实际上反映着特定时代的人类集体智力。只是到了第三个时代即人的时代，抽象推理思维才发展起来，于是，哲学取代了神话，诗的智慧让位于科学的智慧。

自维柯为神话概念正名之后，整个19世纪，是神话学作为独立的学科而繁荣发展的时期，从德国语言学家马科斯·缪勒（Max Müler，1823——1900）的《比较神话学》起，对神话进行语言学、历史学、民族学、民俗学、宗教学和人类学等多种角度的研究，成为取代过去那种单一的寓意阐释的神话学主流，出现了众多的神话学家和不同的理论学派。与此同时，哲学家和文学家也开始扭转以往那种不屑一顾的态度，对神话给以日益增多的关注。如黑格尔就继承了维柯的历史哲学观念，把神话看成人类理性的早期显现方式，不仅在美学史中，而且在哲学史中提到了神话的地位和意义："神话是想象的产物，但不是任性的产物，虽说在这里任性也有其一定的地位。但神话的主要内容是想象化的理性的作品，这种理性以本质作为对象，但除了凭藉感性的表象方式外，尚没有别的机能去把握它；因此神灵便被想象成人的形象。神话可以

为了艺术、诗歌等而被研究。但思维的精神必须寻求那潜伏在神话里面的实质内容、思想、哲学原则，……”①与黑格尔同时的德国哲学家谢林更把神话提高到空前重要的地位上。他认为人认识真理的过程从诗（艺术）开始，经过哲学和科学最后又回到诗，在“理智直观”中恢复主体与客体之间的原始统一性。而神话恰恰是科学复归于诗的必经之路，神话思维方式代表着人类理智直观的未来方向。浪漫主义作家弗利德利希·史雷格尔（1792—1829）宣称，抽象理性戕害了人类的感觉和认识能力，只有从梦幻和童话世界中才能找到精神的乐园。“诗的核心或中心应该在神话和古代宗教神秘剧中去寻找。”②

到了20世纪，神话学获得了长足的发展，成为人文科学领域中一门引人注目的领先学科。人类学家们从世界各地现存的原始民族中收集到大量活的神话材料，并且能实地考察神话在原始文化中的地位和功能，这就大大超越了前辈学者的眼界，在有限的古典文献材料和历史比较语言学方法之外开辟了研究神话的广阔途径。“人类学家不必限于不完

① 黑格尔《哲学史讲演录》中译本，第1卷，商务印书馆1959年版，第81页。

② 史雷格尔《断片》，《古典文艺理论译丛》第2册，第67页。

整的文化遗痕、片断的简板、尘封的文字、或破碑残碣。他用不着用连篇累牍的但同时是猜想的疏证来填平很大的罅隙。人类学家有神话制作人在肘腋之下，他不但可以记下当地存在的说法——各种说法，而彼此参证，使无疑点；他也有一群当代的注疏家，可以听取他们的批评；更在一切之上，他有神话所自产生的生活完全摆在眼前。”①新的研究途径提供了新的透视力，使神话同社会文化，神话结构与人类思维结构等现代课题的提出成为可能。法国学者列维—斯特劳斯的著作，代表着这一方面的新进展。他的三大卷《神话学》的最终旨趣并不在神话研究本身，而是要“找到对全人类的心理都普遍有效的思维构成原则”②。

与神话学的飞跃发展成正比例，20世纪的艺术家已经完全建立起了新的神话观念。尽管每个人对神话概念的理解有所差异，但普遍的神话模式却已成为现代主义文学家、艺术家创作的一大标志。萨特在1946年写的一篇文章中称现代剧作家为“制造神话的人”，要求“使我们的戏剧成为神话的戏剧”，“因为，如果戏剧是向群众讲话，那么它就

① 马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》中译本，商务印书馆1936年版，第121页。

② 爱德蒙·利奇《列维—斯特劳斯》中译本，三联书店1986年版，第63页。

必须讲与群众普遍关注的事物有关的话，用任何人都能明了并深切感受的神话方式去解除他们的烦恼。”①对于苏联当代著名作家艾特玛托夫来说，神话已经成了一种表现当代生活的思维方式。他在谈到中篇小说《白轮船》的写作时表示：“我试图把以往文学的遗产：神话、传奇、民间传说运用到现代现实主义的散文中去。要知道，从前人们也是试图以过去的艺术形象来认识世界的，这个认识在每个时代都有着自己的现实性。从那时起已过去了好多时间，但我认为，对世界的神话认识的各种成分，比如说，仍然可以利用来作现代思维的方法。当然，这只存在作家不是把它当作目的本身，而当作对新的富有表达力手法的探索时才行。”②

不论象萨特那样把制造神话作为目的，还是象艾特玛托夫那样把神话作为创作思维的方式，艺术家们对神话的空前兴趣反过来促使理论家们重新思索神话概念的内涵、神话的起源和本质等问题。

弗雷泽曾指出，古代神话的发生与巫术仪式密切相关。神话用形象语言所讲述的事件往往要用仪式行动表演出来。在历史演进过程中，仪式演出活

① 萨特《制造神话的人》中译文，《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第138页。

② 《艾特玛托夫谈创作》，《外国文学动态》1984年第8期。

动渐渐消亡了，口传的神话故事却流传下来。因此，我们可以从活的神话中追索出已死的仪式。①在弗雷泽的学生马林诺夫斯基的著作中，神话又有了新的含义，因为他所强调的不只是文献记载下来的古典神话，更重要的是至今仍在原始民族中发挥社会功能的口传神话。这些神话“不只是说一说的故事，乃是要活下去的实体。那不是我们在近代小说中所见到的虚构，而是认为在荒古时曾发生的事实，从那时起便继续影响着世界，影响着人类命运的”②。马林诺夫斯基由此导出一个著名命题：神话是社会群体的信仰与道德的法典，是社会制度的特许状（charter）。从叙述故事的层次来看，神话是最初的文学，“神话包含着以后的成功史诗、传奇、悲剧等根苗，而且已被各民族的创作天才用到史诗、传奇、悲剧文学以内，已被用到文明中自觉的艺术以内”③。从这里的观点中不难看出：神话一词已具备了文学原型的含义，虽然马氏并未直接使用原型概念。

在容格著作中，神话的原型含义是从心理学方面提出的。他认为，人们在解释神话时总是忽略了

① 弗雷泽《金枝》，插图节本，1978年英文版，第198页。

② 马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》中译本，商务印书馆1936年版，第121—122页。译文略有改动。

③ 马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》，第180页。

心理活动，他们不知道，无意识的心理活动产生了神话的全部意象。原始人用比拟类推的方式解释未知现象实际也是无意识的。①原始的智力并不足以“发明”（invent）神话，只是“体验”（experience）神话。“神话是前意识心理的最初的显现，是对无意识心理事件的不自觉的陈述……”②。这样，容格从无意识心理学出发对一个聚讼纷纭的文学难题做出了新的解释。这个难题是：为什么在时空上彼此隔绝的不同文化中会产生出许多十分类似的神话故事、文学形象和主题的类型。

尽管经过了人类学家、心理学家和哲学家的多重阐发，神话概念到了文学批评家手中仍然有不尽相同的语义指向。原型批评家蔡斯（R·chase）在《神话的探求》一书中主张，“神话是文学，必须被看做是人类想象的一种审美创造”。③弗莱则强调，他所使用的神话一词相当于具有原型意义的一种叙述程式。他在《批评的解剖》一书中对神话的释义是：“一种叙述，其中的某些形象是超人的

① 容格《集体无意识的原型》，见《容格选集》英文版第9卷第1部分，第6—7页。

② 容格《儿童原型心理学》，见《容格选集》英文版 第9卷第1部分，第154页。

③ 蔡斯《神话的探求》，见米勒（T.E.Miller）编《神话与方法》，尼布拉斯加大学出版社1980年版，第129页。

存在，他们的所做所为‘只能在故事中发生’，因而（神话）是一种与真实性或‘现实主义’不完全相符的传统化或程式化的叙述”。①按照这一理解，不仅普罗米修斯和亚当夏娃的故事属于神话，歌德的《浮士德》、麦尔维尔的《白鲸》和卡夫卡的《变形记》同样可以视为神话。神话不再专指古人讲述的幻想故事，而成为一个纵贯整个文学史的基本术语，用来概括文学发展中重复出现的一种叙述结构原则。批评家所关注的不只是作品中所运用的神话典故，更重要的是力求发现特定的文学表现程式及其演变规律。

从以上的引述中可以看出，神话概念从古到今经历了复杂的变化，既使在当代批评家们的心目中仍有各种不同侧重的理解。不过，作为原型批评的基础概念，如维克里所归纳的，大致不外以下几个层次的意义：

> 第一，神话的塑造或创造神话的天赋，是人类思考过程中所固有的，所以能满足人类的根本需求。第二，从历史或心理学上来看，神话是形成文学之母体。因之，故事情节、角色、主题、意象均系神

① 弗莱《批评的解剖》1957年英文版第366页。

话与民间故事中各种成分之复杂化或替代。神话如何注入文学当中，说法不一：有容格的种族记忆说，有历史普及说，人类心智一致说。第三，神话不仅能激发创作艺术家，而且能为文学批评家提供批评的模式与观念。有人主张说，通晓神话的基本规则，有助于文学语言的精确阅读。神话批评家明白神话特性存在文学之中或表面，所以方法上与已往文学中神话成分的研究入门不同。第四，文学之所以能感动人是由于它的神话成分，它的“原力”，它的“神妙”；质言之，我们以恐惧的喜悦，或纯粹的恐怖，去感知神秘。文学在人间的真正功用乃是它继承神话的努力，为人类创造一个他的世界所不知之有意义境界。①

原　型

原型（archetype）又译为“原始模型”，还有译为“民话雏型”②的。这个词源出于希腊文的

① 维克里《神话与文学》1966年版，转引自李达三《比较文学研究之新方向》，台北联经出版公司1982年版，第234—235页。

② 容格《论分析心理学与诗的关系》，见《容格选集》英文版，第15卷，第81页。

“archetypos”一词，意为“原始的或最初的形式”。柏拉图曾用这个词来表示事物的理念本源：现实存在物是理念的影子，理念是客观事物的“原型”。被称为基督教之父的犹太神秘主义哲学家斐洛（约公元前20—公元50年）用这个词指人身上的“上帝形象”（Imago Dei）。中世纪以后这个词几乎不再流行了。容格出于理论上的需要，使这个概念重获生命，具有了心理学、宗教学、神话学的多重意义。他在自己的许多论著中，对原型概念做了再三的阐释和发挥。“原始意象或原型是一种形象——或为妖魔，或为人，或为一种活动，它在历史过程中不断重复出现，每当创造性幻想得到自由表现时便会有它的存在。因而它基本上是一种神话形象。更为细致的考察将使我们看到，这些形象给我们祖先的无数典型经验赋以形式。”① 这是容格于1922年提出的看法。14年后，他进一步指出：“与集体无意识的概念不可分割的原型概念指心理中明确的形式的存在，它们总是到处寻求表现。神话学研究称之为‘母题’；在原始人心理学中，原型与列维—布留尔所说的‘集体表象’概念相符；在比较宗教学领域中，胡伯特和毛斯把它们定义为‘想

① 容格《论分析心理学与诗的关系》，见《容格选集》，英文版，第15卷，第81页。

象的范畴’：阿道夫·巴斯蒂安很早以前曾称之为‘初级的’或‘原始的’思想。上述这些参照材料足以表明，我所说的原型——照字面理解就是预先存在的形式——并不是孤立的现象，而是某种在其他知识领域中已被认可和命名了的东西。”①

就这样，容格把一个生僻的原型概念变成了熟悉的概念，把心理学同神话学、文艺学沟通起来，对艺术创作的主体根源做出了新的解释。在容格之后，原型概念从心理学领域介入到文学批评领域，逐渐为众多的批评家所接受，成为一个通用的批评术语。不过，容格关于原型的先天性和遗传性的观点则为大多数学者所不取。在原型概念在文艺学领域中确立和发展的过程中，弗莱对原型的交际性和社会历史性的阐释具有重要意义。以下便是弗莱对原型概念先后做出的几层说明：

在这一相（指神话相）中的象征是可交际的单位（communicable unit），我把它称为原型，即那种典型的反复出现的意象。我用原型一词表示把一首诗同其他的诗联系起来并因此有助于整合统一我们的文学经验的象征。②

① 容格：《集体无意识的概念》，见《容格选集》英文版，第9卷第1部分，第42—43页。

② 弗莱《批评的解剖》1957年英文版，第99页。

原型是一些联想群 (associative clusters),……在既定的语境中，它们往往有大量特别的已知联想物，这些联想物都是可交际的，因为特定文化中的大多数人都很熟悉它们。①

把花的意象用在诗中，这并不一定就是原型。但在一首关于青年人之死的诗中，把主人公同某种红色或紫色的花相联系，……则是约定俗成的。这种约定性的历史起源可以上溯到古代仪式中去，但其更为深远的源头则永远是潜在的，不仅存在于文学中，而且也存在于生活中，就象第一次世界大战中红罂粟花的象征所表明的那样。②

关于文学，我首先注意的东西之一是其结构单位的稳定性。比如说在喜剧中，某些主题、情境和人物类型从阿里斯托芬时代直到我们今天都几乎没有多大变化地保持下来。我曾用原型这个术语来表示这些结构单位……③

综合以上的几种表述，我们可以对弗莱的原型概念做出以下几点归纳：

第一，原型是文学中可以独立交际的单位。就

① 弗莱《批评的解剖》，第102页。

② 弗莱《文学即整体关系：弥尔顿的〈黎西达斯〉》，见戈奇编《20世纪文学批评》1972年英文版，第484页。

③ 弗莱《伟大的编码》，1982年英文版，第48页。

象语言中的交际单位——词一样。第二，原型可以是意象、象征、主题、人物、情节母题，也可以是结构单位，只要它们在文学中反复出现，具有约定性的联想。第三，原型体现着文学传统的力量，它们把孤立的作品联结起来，使文学成为社会交际的特殊形态。第四，原型的根源既是社会心理的，又是历史文化的，它把文学同生活沟通起来，成为二者相互作用的媒介。

3-2 弗莱的文学人类学

加拿大文学理论家弗莱于1957年发表的《批评的解剖》一书在现代批评史上具有重要意义。这部著作以宏阔的视野，精心设计的逻辑结构，旁征博采的称引和概括，使原型批评的理论得到系统化的阐释，被人们誉为这一批评流派的必读经书。“某些批评家认为弗莱此书标志着由新批评派所代表的英美的主要批评理论潮流的终结；另一些批评家认为本书试图把现代批评的各种不同派别综合起来；还有的人认为弗莱的著作代表着自浪漫主义时代开始的批评运动的高峰”①。鉴于弗莱在文学批评理论

① 昂加尔（F. Ungar）等编《20世纪世界文学百科全书》，纽约1975年版，第4卷，第127页。

上的建树，加拿大皇家学会于1958年授予他洛尼·皮尔斯勋章；1969被聘为美国艺术科学院名誉院士；1973年、1975年和1976年又先后荣获英国牛津墨顿学院名誉院士、英国皇家科学院通讯院士、美国哲学学会外籍会员等称号，他可以说是当今国际上享誉最高的文学理论家之一。

《批评的解剖》是弗莱在1947年发表第一部著作《威严的均称：布莱克研究》之后用10年时间苦心经营而成的一部力作。全书由相互联系的四篇专论组成。第一编题为《历史的批评：模式理论》，从亚里士多德《诗学》中关于依据主人公品格来划分文学种类的讨论开始，提出了经过改造的新的划分标准。亚里士多德认为文学所模仿的对象是在行动中的人，因而文学人物不是比一般人好，就是比一般人坏，或是跟一般人一样。“喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人”①。弗莱认为，亚里士多德的上述观点没有得到现代批评家的足够重视，原因在于人们误以为亚里士多德所使用的“好”和“坏”等词语意在倡导某种狭隘的道德文学观。但亚里士多德所用的这两个词 spoudaios 和 phaulos，其比喻意义

① 亚里士多德《诗学》中译本，人民文学出版社1962年版，第8—9页。

分别为“重”和“轻”，指的是人物活动能力的大小，而不是单纯的道德上的优劣。在文学创作中，情节是由人物的活动构成的，因此，创作可以根据主人公的活动能力大于我们、小于我们、或接近我们来进行分类。这样，弗莱划出了五种文学类别模式：

1）主人公在种类上高于他人和环境，便是超自然的存在——神，关于他的故事便是“神话”。

2）主人公在程度上高于他人和环境，便是典型的传奇主人公了，其行动卓绝超凡，但他本人是人而非神。

3）主人公在程度上高于他人，但并不高于他的自然环境，这便是所谓领袖人物。他具有大大超出我们的权力、激情和表现力，但他的所做所为仍然处在社会批评和自然秩序的范围以内。这类主人公属于“高贵的模仿”模式，大多数的史诗和悲剧均可归入此类模式。

4）主人公既不高于他人，也不高于环境，便成为同我们一样的人，他的活动遵循着我们在自己的经验中所获得的那种可然性准则。这便是“低贱的模仿”模式，大多数喜剧和现实主义小说都属于此种模式。

5）主人公在能力和智力方面低于我们，使我

们感到是在居高临下观一个受奴役、受愚弄的或荒诞的场面，这便是讽刺模式。

在归纳出以上五种文学创作模式之后，弗莱试图用它们的依次更替来说明西方文学的历史发展过程。他写道："考察上述图表，我们可以看出，欧洲的叙事文学在过去的15个世纪中恰恰是顺着表上的次序转移重心的。在中世纪以前的时代，文学紧密地依附于基督教的、古希腊罗马的、凯尔特或条顿民族的神话。假如基督教没有成为一种强行输入的神话并吞并了其他神话的话，这一阶段的西方文学将更加容易地划分出来。在我们所能看到的形式中，大部分文学都已转入到传奇范畴中了。传奇分为两种主要形式：描述骑士精神和骑士游历的世俗传奇；讲述圣徒传说的宗教传奇。不过作为故事，二者都很偏重于以违背自然法则的奇迹去吸引读者。传奇小说在文学中的统治地位直到文艺复兴时期方告结束，而对帝王与朝臣的崇拜则将高贵的模仿模式推向前台。这一模式的特征在戏剧种类，特别是悲剧和民族史诗中表现得最为突出。随后，一种新的中产阶级文化带来了低贱的模仿模式，这种模式在英国文学中从笛福的时代到19世纪末一直占主导地位。在法国文学中，它的开始和结束都要早大约50年。最近100年期间，大多数严肃的小说

日益趋向于讽刺模式。”① 弗莱认为，与此相类似的文学演变过程亦以较小的规模表现在古希腊罗马文学的发展中，而东方的叙事文学似乎至今还没有远离神话与传奇模式。

弗莱指出，创作模式序列的观念的确立，会有助于我们对某些传统的文学术语做出新的理解。如“浪漫主义的”和“现实主义的”这样的词汇，应看成是相对的或比较而言的术语：它们表明叙事文学演进的趋向，而不能简单地用作描写性的形容词。如果我们把莎士比亚的《无事生非》、奥斯汀的《傲慢与偏见》和德莱塞的《美国悲剧》排成序列，那么很清楚，每一部作品都比它后面的作品更“浪漫”一些，而比它前面的作品则较“现实”一些。同样道理，“自然主义”这个术语也可以放在叙事文学模式的更替过程中来理解。自然主义小说开始于低贱的模仿的动机，即完全按照生活本来的样子描写生活，但这一动机所造成的效果却总是纯粹讽刺的。在这里，弗莱给历来的文学史观带来了变革的信息：如何从发展变化的即前后联系的过程中确定文学现象的必然性，从而用一种具有历史感的眼光看待文艺思潮、流派在创作方式方面的生成与消亡，避免机械地套用政治的或道德的观点去判定

① 弗莱《批评的解剖》1957年英文版，第34—35页。

某一思潮流派的好或坏，进步或反动。

弗莱还指出，我们不但要善于划分模式，还应学会把它们组合起来。因为当一种模式构成某一叙事作品的基调时，其余四种模式中的任何一种或全部也可能同时出现。我们对伟大文学所产生的微妙感觉在很大程度上取决于这种模式的多样统一。乔叟是一位中世纪的作家，擅长于传奇模式的写作，但是如果忽视了《坎特伯雷故事集》所运用的低贱的模仿和讽刺手法，那就象把乔叟当成现代小说家，同样是错误的。构成莎士比亚悲剧《安东尼与克莉奥佩特拉》的基调的是高贵的模仿模式，该剧讲述一位伟大领袖人物的衰亡的故事。但也很容易用讽刺的眼光来看主人公安东尼，一个为激情所役使的人；还可以识别他同我们一样的普通人性；还能从他身上看到一个受女巫诱使的浪漫的冒险家；甚至可以看到这样的暗示，安东尼是一个超人，他的两脚横跨海洋，他的衰败是命中注定的，这一点只有占卜者才心中明白。以上诸多因素中，丢弃了任何一点都将是对该剧的简化和轻视。通过上述分析，我们意识到关于一部艺术作品的两个基本事实——它属于产生它的那个时代，又属于我们的时代——这两个事实并不是对立的，而是互为补充的。

既然五种叙事文学模式在历史上是依次发展

的，那么在第五种模式即讽刺模式占主导地位之后，文学又该向什么方向演进呢？弗莱并没有忘记解决这个现实问题。他认为五种模式是循环发展，首尾衔接的。讽刺模式始自低贱的模仿模式，但又向神话模式发展。作为实例，他举出了两位极有代表性的现代派作家：卡夫卡和乔伊斯，他们的讽刺作品已重新趋向于神话。“对卡夫卡来说，从某种观点看，他的作品可以说构成了对《圣经·约伯记》的一系列评注，我们在那里可以找到悲剧讽刺的当代典型，犹太人，艺术家，‘每个人’①，还有某种忧郁的卓别林式的小丑。这些因素之中的大部分以喜剧形式组合在乔伊斯的闪（Shem）身上”②。弗莱用五种模式的循环阐释西方文学史的发展演变，虽不无牵强之处，但对现代文学中神话复兴倾向的理解，毕竟提出了具有历史感的新看法。

《批评的解剖》第二编题为《伦理的批评：象征理论》。在这一编中，弗莱借鉴并发挥了卡西尔将文化当作象征形式的观点，把全部文学作为象征系

① “每个人”（Everyman），16世纪英国道德剧及主角名称。

② 弗莱《批评的解剖》1957年英文版，第42页；Shem是《圣经》中的人物，挪亚的长子，闪族人的祖先。乔伊斯在小说《芬尼根的觉醒》中借Shem为小说人物的别名。

统来考察，突出强调的是文学作品的两个方面：其一为“独特的人工物”；其二为“由相互类似的形式所构成的部类”。前一方面把文学视为独立自足的个体创造，后一方面体现着使所有独立的作品彼此联系在一起的约定俗成的传统。

传统，在弗莱的理论中占有十分重要的地位，正是在高度强调文学传统的同时，他提出了他所理解的原型与原型批评的概念。

弗莱认为，自19世纪初的浪漫主义时代以来，始终流行着这样一种思想倾向，即认为个人在理想上优越于他所处的社会。这种倾向反映在文学领域中，形成了一种根深蒂固的偏见：低估传统的作用而片面强调作者个人的所谓独创性。这种把文学作品看成是某一作者本人单独发明创造的偏见又恰恰得到了现代版权法的无形支持，每一位作家对于他的印成铅字的作品都似乎享有“发明”的专利权，所谓“版权所有，不准翻印”的禁令正是对个人发明权的法律认可和保障。然而实际上，文学作品的产生绝不是个人的发明创造。正如一个新生儿的降生是他的社会以个体单位形式的再出现，一首新诗的产生也是预先早已存在的语词秩序以新的形式的再出现。文学中可以有生活、现实、经验、自然、想象的真实、社会条件等种种因素，但文学本身并

不是由这些东西构成的。“诗只能从别的诗中产生，小说只能从别的小说中产生。文学形成它自身，而且不是外在地形成：文学的‘形式’并不能存在于文学之外，就好比奏鸣曲、赋格曲和回旋曲的形式不可能存在于音乐之外一样。”①

弗莱的这种注重文学传统对创作的制约作用的观点，作为对轻视传统的偏向的一种批评，是有一定合理性的。不过，早在浪漫主义初起，个人主义呼声最高的时候，歌德就曾发表过同类的见解。歌德明确指出，造就伟大艺术作品的不是个别天才，而是“集体”，“就连最大的天才，如果单凭他所特有的内在自我去对付一切，他也决不会有多大成就。”② 到了本世纪初，新批评派的中坚人物托·史·艾略特在他的著名文章《传统与个人才能》中，对忽视传统的偏见也做了全面的清算，提出了创作“非个人化”的理论。艾略特指出，我们在评价一个诗人的时候，往往偏重于他的作品和前代诗人最不相同的地方，我们自以为这是他个人特质的所在，于是便满足于谈论诗人异于前辈的独立性，殊不知，“他的作品中，不仅最好的部分，就是最

① 弗莱《批评的解剖》1957年英文版，第97页。

② 《歌德谈话录》中译本，人民文学出版社1978年版，第250页。

个人的部分也就是他前辈诗人最足以使他们永垂不朽的地方。”在艾略特看来，传统意味着一种历史感，它不但要理解过去的过去性，而且还要理解过去的现存性。从这种历史感出发，诗人写作时胸中装着自荷马以来的整个欧洲文学传统，他能够自觉地放弃当前的自我表现冲动，归附更有价值的东西。

从表面上看，弗莱对传统的强调似乎同艾略特如出一辙，但仔细分辨即可看出两种主张实质上的差异。艾略特主要是从创作方面，即从文学表现的内容方面提出传统问题的；而弗莱的目的却是要从批评和研究方面突出文学作为一种特殊的象征形式的历史整体性：“传统的问题乃是艺术怎样具有可交际性的问题，因为文学显然同既定的语词结构一样是一种交际（传播）的技术。诗，作为整体来看，就不再是单纯模仿自然的人工制品的汇集了，而是作为整体的人类技艺活动的一种形式。”① 在这里，回顾一下在前一节中所引述的弗莱关于原型是可交际的单位（“那种把一首诗同其他诗联系起来并因此而有助于整合统一我们的文学经验的象征”）的说法，就不难把握弗莱文学传统观的重心所在了。简言之，弗莱通过对原型概念的阐发，把

① 弗莱《批评的解剖》第99页。

文学传统问题和艺术的可交际性问题大大地具体化了。由于原型是典型的，在文学史中反复出现的可交际单位，所以对这种单位的把握就使我们有可能从一个方面对文学传统做相对形式化的研究，从而去探求“文学形成它自身”的规律性线索。这，正是原型批评区别于其他批评方法的一个出发点，如弗莱所说，基于原型是可交际的象征单位这一特点，原型批评首先考虑的是一种作为社会交际模式的文学。以对传统和文体的形式化认识为基点，原型批评试图将单篇的诗作放回到作为一个整体的诗歌系统中去。这样，个别的文学现象就能在普遍的联系中获得较为深、广的理解，把单一的文学阅读中无意识的东西提升为有意识的“系统性思想训练”。在这一原则指导下，“我们将发现：把我们所遇到的意象扩展延伸到文学的传统原型中去，这乃是我们所有阅读活动中无意识地发生的心理过程。一个象海洋或荒原这样的象征不会只停留在康拉德或哈代那里；它注定要把许多作品扩展到作为整体的文学的原型性象征中去。白鲸不会滞留在麦尔维尔的小说里：它被吸收到我们自《旧约》以来关于海中怪兽和深渊之龙的想象性经验中去了。”① 同样道理，狂人形象不再停留在鲁迅或果戈理的《狂人日

① 弗莱《批评的解剖》第100页。

记》中，而被认同到自“凤歌笑孔丘”的楚狂人以来的整个狂人家族谱系之中了。而以“狂”或“佯狂”的形式表达激烈的反正统，反传统思想，正是这一有几千年历史的家族成员的共同特征。

在文学史上，我们可以看到两种不同的文学现象：有些作家自觉地遵循传统，从其作品的取材、名称、情节、人物，意象等方面一看即可知是出自以往的文学。比如弥尔顿为他的密友爱德华·金所写的悼亡诗取名为《黎西达斯》，足以显示它继承传统的用意。再如王实甫的剧作《西厢记》，罗贯中的小说《三国演义》，略为熟悉中国古典文学的读者就不难判断它们分别取材于前代的传奇和历史传说。读者在阅读这类作品时，自然会沿着作者所暗示的传统方向去联想。对于原型批评来说，这类作品是所谓“高度传统化”的作品，对它们所包含的原型因素的认识，相对来说比较容易做到。一般而言，广为流传的民间文学和质朴、简单的大众文学都属于这种“高度传统化”的文学。“文学的溪流，同其他的流水一样，首先寻求最易行的通道：运用众所周知的联想的诗人将更为迅速地同读者建立交往关系。”① 不过，这类文学虽有传播学方面的优越性，却也容易因循守旧，陷入不变的俗套之

① 弗莱《批评的解剖》第103页。

中。与此相对的另一端，是那些以反传统和标新立异自居的文学。但实际上脱离传统是不可能的，反传统的作品不过是一些“潜在传统化”的作品，如惠特曼的诗歌。“潜在传统化”的作品还包括大部分版权时代以来的低贱的模仿作品：作家不愿意让批评者按传统来解释自己的作品，以确保自己的“发明权”。于是，作家在创作中一方面自觉或不自觉地遵循着传统，另一方面又竭力掩饰自己作品同传统的联系，原型因素在他们的笔下被模糊化、晦涩化了。对于这类文学，一般读者，既使是对文学史有系统知识的读者也难以在阅读中感悟到原型的存在，这就需要有眼力的原型批评家来做“X光”透视了。

作为例子，弗莱举出19世纪欧美小说中一个非常普遍的原型模式，即一正一反或一明一暗两个女主人公的运用：反面的女主人公照例是易动感情的、傲慢的、坦率的，属于异国人或犹太人，并以某种方式与某些不良的或禁忌的事相关联，如乱伦。当这两个女主人公同某一个男主人公发生关联时，情节的发展往往要摆脱反面女主人公，如果小说是以大团圆结尾的话，反面女主人公便会成为男主人公的姐妹。属于此类的小说包括司各特的《艾凡赫》、库柏的《最后一个莫希干人》、科林斯的

《白衣女人》、爱伦·坡的《莉盖亚》、麦尔维尔的《皮埃尔》、霍桑的《玉石雕象》等，至于二三流的次要作品中的类似处理则不胜枚举。如果说，这类原型模式的识别要求批评家具有一种在表面现象的差异背后看到共同的普遍因素的观察力的话，那么对爱米丽·勃朗特的《呼啸山庄》这样异常独特的小说，就更需要敏锐且灵活的洞见能力，方可同中见异，挖掘出它与特定传统的无意识联系。原来，这部有两位男主人公的小说的基础模式恰恰是上述双重女主人公原型模式的男性化翻版。对照之后，谁又能说，爱米丽·勃朗特的创作与19世纪流行的小说传统无关呢？

在中国文学史，“潜在传统化”的作品可以说是举不胜举的。而透过表面上的外部差异，发掘这种“潜在”的文学联系，丰富和扩展我们的文学经验，正是古今一些大批评家自觉或不自觉的努力方向。拿唐宋散文创作的大师，主张“唯陈言之务去”的韩愈来说，既要“去陈言”，写作时就必须处处仔细小心，免落前人传统写法之窠臼，如其《送温处士赴河阳军序》一文中有这样一句：

> 伯乐一过冀北之野而马群遂空，非无马也，无良马也。

这一有趣的比喻可谓新鲜生动矣，但诚如钱钟书先生所指出，韩愈对伯乐相马这一典故的翻新仍然是以某种自先秦时期就已形成的文学表现程式为传统依据的。钱先生举出的第一个例证是《诗经·郑风·叔于田》中的第一节。今为便于说明，兹将全诗录出，并把现代汉语的译文列于右边：

叔于田，　　叔出外打猎了，
巷无居人。　　街巷好象没有人。
岂无居人？　　难道真的没有人？
不如叔也。　　不是的，
洵美且仁。　　这些人比不上叔呵，
　　叔又英俊又温存。

叔于狩，　　叔出外打猎了，
巷无饮酒。　　街巷没有喝酒人。
岂无饮酒？　　难道真的没有喝酒人？
不如叔也，　　不是的，
洵美且好。　　这些人比不上叔呵，
　　叔又英俊又海量。

叔适野，　　叔到野外去了，
巷无服马。　　街巷没有骑马人。
岂无服马？　　难道真的没有骑马人？

不如叔也：　　不是的，
洵美且武。　　这些人比不上叔呵，
　　叔又英俊又威武。

这首诗中的“叔”是敬语和爱称。我们不妨把诗意解释为女子对自己心中男性偶象的爱慕之情。在这钟情者的眼中，除了被自己的感情投射所理想化了的偶象之外，周围的其他人都好象不存在了。按照荣格的原型分类，女子的这种旁若无人的偶象崇拜正是潜藏在所有女性集体无意识中的“美男原型”(即阳性灵魂相 Animus)在现实中找到了投射对象的结果。这种说法确否，暂且存而不论，这里所要强调的是《叔于田》这首诗表达“旁若无人”情感的特有方式。作为类似的表达方式，钱先生又列举了以下三例：

> 按《韩非子·有度》：“故臣曰：‘亡国之廷，无人焉’；‘廷无人’者，非朝廷之衰也”，又《三守》：“国无臣者，岂郎中虚而朝臣少哉？”；《论衡·艺增》：“《易》曰：‘豫其屋，蔀其家，窥其户，阒其无人也’；非其无人也，无贤人也”；①

① 钱钟书《管锥篇》第1册，中华书局1979年版，第104页。

从这种古诗文中早已传统化了的表达程式与具体作品的联系来看，韩愈别出心裁的新喻非但不是脱离文学传统的凭空“独创”，反倒成了“韩文无字无来历”的明证了①。用弗莱的理论术语来说，这种现象叫做文学原型的“置换变形”（后详）。若再借用瑞士语言学家索绪尔的一个著名的比喻，我们可以把“潜在传统化”的作品看成一张纸，这张纸的正面上往往大书特书着“唯陈言之务去”（韩愈），“语不惊人死不休”（杜甫），“李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜”（赵翼），甚至“打倒巴尔扎克！”（纳塔丽·萨罗特②）之类极为激进的标语，但纸的反面却依稀印着“传统，传统，传统……”的字样。要想使纸的正面离开反面，纸也就不复存在了。而原型批评所要求于批评家的，就是这种透过正面的标语去看反面字样的洞察力，有了这种洞察力才能把文学现象理解为新与旧，独创与传统彼此依存，不可分割的整体。

由上面的例子可以看出，原型批评并不象有些人所指责的那样是一种脱离内容的形式主义研究，

① 钱钟书《管锥篇》第1册，第104页。

② 法国新小说派的先锋和理论家，她在论文集《怀疑的时代》（1956）中提出，必须破除以巴尔扎克为代表的小说传统写法，才能创作出具有新内容和新形式的“新小说”。

它力图透过具体的、可变的作品内容去把握抽象的、普遍的内在结构，这就是说，它把内容上升为形式，它所要把握的形式不是舍弃内容的空壳，而是内容本身的结晶。美国文学理论家沃尔顿·利茨说："弗莱最感兴趣的是文学现象之间的关系，而不是现象本身：他的批评所关注的是把一部巨大的作品联结起来的结构模型，或者把许多不同作品归为同型或同类的那种结构模型。《批评的解剖》这部书学识渊博，涉及了几百部文学作品，但作者无意做详细的分析。弗莱的兴趣在于文学作品的'群体'或者'家族'。"① 他要给我们的整个文学经验整理出一个体系来。

弗莱系统整理文学经验的工作，在《批评的解剖》的第三篇专论《原型批评：神话理论》中获得了最为引人注目的结果，他在本篇中从纵横两个方面展开了第一篇所提出的原型模式，深化了第二篇所讨论的理论方法，总结出带有规律性的原则范畴。

我们知道，《批评的解剖》是一部批评理论著作，但作者在行文中总是若隐若现地体现出文学史的线索，这其中的奥秘是什么呢？

① 见霍夫曼（D·Hoffman）主编《哈佛当代美国文学指南》，哈佛大学出版社1979年版，第64—65页。

黑格尔当年曾天才地提出这样一个空前的命题：哲学理论就是哲学史。这也就是说，在共时性的理论体系中的逻辑联系的内容应来自理论对象本身的历时性的发展过程。这一思想自黑格尔时代以来已经成了理论研究的一个重要原则。然而在文艺学领域，这个原则远远没有得到足够的重视。尽管有勃兰兑斯的《19世纪文学主流》那样引人入胜的文学史著作和瑞恰兹的《文学批评原理》那样系统的理论著作，却还没有一部尝试将史的脉胳同论的逻辑有机统一起来的著作。弗莱的《批评的解剖》可以说在这个方向上迈进了一大步。

在写作此书以前，弗莱就曾颇有抱负地断言，物理学和天文学形成于文艺复兴时期，化学形成于18世纪，生物学形成于19世纪，而社会科学形成于20世纪。科学的文学批评只是到了当代才得以发展。弗莱之所以有此宏论，因为他似乎已摸索到了一条能将文学批评理论同文学史统合起来的重要线索。他认为，理论和批评的系统化有赖于对文学自身的规律性因素的把握，正象自然科学体系的建立有赖于把握自然界的规律。一部文学作品，它所体现的规律性因素不是作家个人天才创造发明的，而是在文学的历史发展中，在文化传统的作用下所形成的。原型便是这种规律性因素的实例。“原型不

或是批评中的统合范畴，而且本身就是整体（文学）形式的一个组成部分。它直接把我们导向这样的问题：文学批评能够把握什么样一种文学整体形式？我们对批评方法的考虑，又势必将我们引向文学史的深处”。① 从文学史的考察中可以看到，文学发展的有机整体，植根于原始文化。最初的文学模式的构成要追溯到远古的仪式、神话和民间传说中去。“这样说来，探求原型就成了一种文学人类学”。②

如前所述，原型既体现着文学传统的力量，将文学史中的单个作品联结起来，又体现着社会心理和历史文化的力量，把文学同人类交际、人类生活联系起来。正是基于这种多层次的联系网络，弗莱试图构筑起文学人类学的体系。“从这种观点来看，文学的叙述方面是一种重复出现的象征交际活动，换句话说，是一种仪式。在原型批评家那里，叙述被当做仪式，即对人类行为整体的模仿，而不是对某一个别行为的模仿。”③ 除了仪式之外，弗莱还为他的体系引入了另一个具有人类学性质的概念——梦。不过，他所说的“梦”是扩大了含义

① 弗莱《文学的原型》，见洛奇（D·Lodge）编《20世纪文学批评》，朗曼公司1972年版，第426页。

② 弗莱《文学的原型》第426页。

③ 弗莱《批评的解剖》第105页。

的，它不仅表示睡眠中的无意识幻想，而且也表示在形成思想的过程中意愿和嫌恶这两种心理的交互作用活动。弗莱把仪式看成文学的具有原型性的叙述形式，把梦看成文学的具有原型性的意义内容。仪式和梦，既是文学的历史发生之源头，又是文学的现实发展的永恒动力。一切文学都可以看做是以仪式的方式所演出的人类的亘古的梦。

人类之所以有做不完的梦，是因为人类有永不满足的愿望。“愿望的形式是由文明来释放和显现出来的。文明所必不可少的动因是劳动，而诗歌从其社会方面来看，作为一种语词的假说、一种劳动目标的幻景和愿望的形式，其自身具有表达的功能。”不过，“诗歌在其社会的即原型的方面，并不只是试图说明愿望的满足，而且也是确定满足愿望的障碍。仪式并不仅是重复的活动，而是表达愿望和嫌恶的辨证的活动：对丰产和胜利的愿望；对旱灾和敌人的嫌恶。我们有使社会完善的仪式，也有驱逐、处死和惩罚的仪式。在梦中也有同样的辨证法，因为既有满足愿望的梦，也有关于嫌恶的焦虑之梦即梦魇。这样看来，原型批评是建立在两种有机的节奏或模式之上的，一种是循环的模式，另一种是辨证的模式。”① 在下面论述中，我们将看

① 弗莱《批评的解剖》第106页。

到。弗莱是怎样为文学自身的演变找到人类学的循环模式的。在我们看来，关于仪式和梦作为文学形式和文学内容的原型这一假说，毕竟过于简单化地把两大学科范畴的内容联结到一起，未能做出进一步的开掘和具体的论证。除了人类学的痕迹之外，在这一假说中我们还明显地感觉到弗洛伊德精神分析学观点的影响。

为了使自己所要构筑的理论体系更为严谨，弗莱从亚里士多德那里借来了两个希腊文术语“mythos”和“dianoia”，用以替代具有过多的人类学色彩和精神分析学色彩的“仪式”和“梦”。当然，这种替代不是简单的直接翻译，而是经过了以神话为中介的转换过程。

梦植根于人类永不满足的愿望，仪式则是人类在前语言阶段表达愿望的身体动作形式。简单地说，梦的外化形式是仪式，仪式内含的意义是梦。“仪式和梦以语言交际的形式加以结合便有了神话”，神话对仪式和梦做出说明，使之具有广泛的可交际性。神话，作为用语词结构表达的梦，是用身体动作结构（仪式）表达的梦的历史沿续形态，因而神话的叙述结构直接脱胎于仪式，是一种相对定型的表达程序，用“mythos”来表示，我们姑且汉译为“叙述程式”。而仪式和神话所表达的梦

即内容，用“dianoia”来表示，汉译为“意义”。事实上，弗莱的研究重心只偏重在叙述程式方面，至于“意义”只是作为辩证的陪衬，偶尔提及而已。

第三篇专论的序幕是一大段关于绘画史和音乐史的描述，弗莱的用意是从比较的角度提出问题：在绘画理论和音乐学中，理论家们已经归纳出了一些基本的结构要素：构图方式、色彩语汇，韵律和音调。按照这些规律性的范畴，我们已经能够对绘画和音乐的发展演变做出理性描述了。那么，在文学中是否也能找出相应于音乐中的乐调和韵律那样的基本结构要素呢？弗莱以他的“叙述程式”(mythos)概念对这一问题做出了肯定的回答。如果说，在第二篇中，弗莱还只是从人类学角度提出了“叙述程式”的仪式基础问题，那么，在第三篇中，则试图从对文学发展过程的动态描述中归纳出叙述程式的变化及类型。

弗莱认为，批评是否能够科学化，关键在于对对象本身带有规律性的结构要素的认识程度。传统的文学理论只有外在的文学体裁的划分，而没有对内在的文学结构的理解。以往的文学批评执着于个别作家和作品，强调文学模仿生活，却忽略了单个作品与文学整体的关系，忽略了文学对已有的文学的

依赖关系，这正是原型批评所要纠正的。只有把个别作品以题材、主题、体裁等同整个文学史联系在一起，才有助于发现文学表现的内在结构及其演变规律。文学自神话发展而来，神话是所有文学形式中最古老、最基础、最传统化的部分，因而，文学的结构原则与神话学和比较宗教学密切相关，就好象绘画的结构原则与几何学密切相关一样。就西方范围来说，基督教《圣经》神话和古希腊神话无疑是两大最重要的文学发展源头，于是，弗莱便尝试从这两个神话体系出发去描述和概括西方文学的基本结构模式。

弗莱指出，神话和现实主义分别代表着文学表现的两极。就叙述方面而言，神话是对以愿望为限度的行动的模仿，这种模仿是用隐喻形式进行的。换句话说，神的为所欲为的超人性只是人类愿望的隐喻表现。随着抽象理性的崛起，人的愿望幻想渐渐受到压制，神话趋于消亡，但变形为世俗文学继续发展。在神话中用隐喻来表现的内容，到了后世文学中改用明喻来表现。现实主义强调所表现的东西与现实之间的相似关系，这实际上是一种明喻艺术。这样从神话到现实主义的全部文学，就都建立在比喻这种共同的结构基础上了。神话只求喻体与被喻内容的神似，现实主义为了获得真实可信性，

不得不要求二者形似。在这两极之间是传奇文学。这里所说的传奇不是指文学体裁，而是指从虚构过渡到写实的整个文学过程。神话——传奇——现实主义，文学发展演变的规律性线索在于原型的“置换变形”（displacement）。就传奇文学而言，它是神话的直接变形：主人公由神置换成了人；但又不同于现实主义（现实主义是传奇文学向写实方向进一步置换），而是朝着（源于神话的）理想化方向使内容程式化。① 举例来看，欧洲中世纪流行的传奇圣乔治屠龙的故事就可以看做是希腊的俄狄浦斯传说的置换变形。在传说中，英雄杀死的是女妖，英雄本人是国王的儿子；在传奇中英雄变成了国王的女婿，他所杀死的是巨龙。再往上溯，俄狄浦斯传说本身亦可看做是更为古老的神话——例如克洛诺斯杀父娶母神话的置换变形。杀父娶母反映了史前时代的事实，所以克洛诺斯在神话中并未受到道德谴责。到了希腊文明社会，俄狄浦斯虽然在无意识中杀父娶母，他本人却必须挺身承担道德责任了。再到中世纪，娶母乱伦的现实已成历史的陈迹，要使同一个故事显得真实可信，在艺术上和

① 在传奇文学中，总是男主角英武善战，女主角美貌绝伦，反面人物则是十足的恶棍。故事结局总是正面人物胜利，成功，如愿。

谐，在道德上为人普遍接受，就需要再度的置换变形。

以上就弗莱提及的“置换变形”的例子做了我们自己的进一步引申。如果这一引申大体上符合弗莱原意的话，我们似乎可以得出下述推论：文学的叙述层次是一个有规律可循的演变过程，文学内容的置换更新在很大程度取决于每一个社会和时代所特有的真善美标准。这样，文学史上千变万化的作品可否通过某些基本的原型而串连起来，构成一个统一整体，从中清楚地看出文学发展中变与不变的规律现象呢？

弗莱以极大的努力试图把这种规律现象概括出来，他从文学史中归纳出五种意象世界：启示的世界、魔幻的世界、天真类比的世界、自然与理性类比的世界和经验类比的世界。前两种意象世界直接来自神话，分别对应于宗教中的天堂和地狱。后三种意象世界由前两个世界类比而来，因其趋向理想或趋向现实的不同程度，分别适用于传奇、高极模拟和低级模拟。在每个意象世界中，弗莱又进一步细分出五类意象。例如源于《圣经》的启示世界就由以下五类原型意象交织而成：

神明界＝诸神社会＝单一上帝

人类界＝人类社会＝单个人

动物界＝羊栏＝单个羊

植物界＝花园或公园＝单个树（生命树）

矿物界＝城市＝单个建筑、神庙、石碑

按照基督教的化体教义，出自植物界的面包和酒可以等同为基督的肉体和血，基督又同神是一体的，所以这五类意象可以彼此转换、等同、替代，成为构成新的文学意象的一个基础和源泉。“把人体与植物界等同划一，我们才有了阿卡狄亚人① 那种田园牧歌的意象原型，有了马韦尔② 的绿色世界的原型，有了莎士比亚的森林喜剧的原型，有了罗宾汉和其他传奇中绿林好汉的世界的原型。这些都作为传奇文学中的树神的隐喻性神话的补充而流传下来。”③ 一部2000多年的西方文学发展史，在弗莱的这种梳理和重构方式中，呈现为基本意象系统的延续和错综变化，从中可以清楚地看到不同时代、不同的文学创作方式怎样表现出独自的构造特征。

在这里，我们最感兴趣的是弗莱的“置换变形”这个概念。皮亚杰说过，“当人们一旦做到了

① 阿卡狄亚为古希腊一山区，以人民生活淳朴宁静而著称，是牧歌这一文学形式的发源地。

② 马韦尔（A．Marwell，1621—1678），英国诗人。

③ 弗莱《批评的解剖》第144页。

把某个知识领域归结为一个有自身调整性质的结构时，人们就会感到已经掌握这个体系内在的发动机了。”① 借助于“置换变形”概念，弗莱正是试图把整个文学发展过程描述为一个具有自身调整性质的结构系统。从语源方面看，这个概念来自弗洛伊德的释梦理论。他曾在1900年的《梦的解析》一书中提出梦的两种结构特征，一是“凝缩”（condensation），指梦中所显现的内容是本来具有的复杂的潜隐心理的一种简略化的表现；二是“置换”（displacement，又译“转移”），指在梦的构成过程中，本来具有强烈兴趣的主要部分被替换掉了，出现在梦中的是一些次要的内容。② 在弗洛伊德那里，“置换”被看作是人类无意识心理活动梦的表现规律之一，是一种“共时性”的概念；到了弗莱这里，“置换变形”已被改造为一种“历时性”的概念，用来揭示文学表现的历史演变的规律因素。原有的文学不断随着社会发展的步履而“置换变形”为新的文学，这就把古今文学史传统真正理解为一个活的有机体，并找到了这个有机体生长

① 皮亚杰《结构主义》中译本，商务印书馆1984年版，第9页。

② 弗洛伊德《梦的解析》，布里尔（A·A·Brill）英译本，1915年版，第260—288页。

发育的内在逻辑联系。可见，“置换变形”说超越了比较文学中单纯的渊源影响或接受研究，上升为一种具有理论解释力的有机的文学发展观。在这一意义上，“置换变形”的概念实可与现代语言学家乔姆斯基用来描述人类语言生成规律的“转换”（transformation）概念相比，尽管对文学“置换”规律的研究还远不如乔氏语言“转换”规则研究那样成熟、那样形式化。

就20世纪50年代的文学理论状况而言，弗莱的置换说已经在相当大的程度上走向了“形式化”的高度。其主要表现乃是他从对意象世界的动态考察中抽象出的四大文学叙述范畴：喜剧、传奇、悲剧、嘲弄或讽刺。弗莱借用亚里士多德的术语，把它们称为“叙述程式”(mythoi)，因为它们与作为文学体裁名称的“喜剧”、“悲剧”等概念不同，是比文学体裁含义更广泛，而且在逻辑上先于体裁的文学表现的基本模式。对于这四种模式的由来及意义，我们将在下一节中做较详细的讨论。这里要说明的是，四种叙述程式分别代表着主要的神话运行方向：喜剧对应于春天，述说主人公的诞生与复活；传奇对应于夏天，表现主人公的成长和胜利；悲剧对应于秋天，展示主人公的末路与死亡；讽刺对应于冬天，讲述失去传统主人公的世界。喜剧和传奇

是向上运动的叙述程式，悲剧和讽刺是向下运动的叙述程式。四者依次衔接起来，构成一种圆形的循环运动。以这种循环运动为尺度，可以确定：西方现代文学正处在秋去冬来的季节，在传统的英雄主人公已经不复存在的文学舞台上，所谓反英雄（anti-hero）即那些在陌生孤寂的世界里显得异常渺小可怜的人物（如“局外人”、“推销员”、甲虫等等）正扮演着主角。这可以说是自神话时代以来，继由神到人的置换之后，文学主人公的第二次根本性的大置换。

诚然，这里所说的文学发展的“循环”现象并不是简单的周而复始，而正象哲学史中的“圆圈”一样，文学史上的循环只能理解为螺旋式上升，如我们在本书开篇所述，这种循环模式正是对黑格尔的封闭型艺术发展三阶段模式的现代突破。现代作家运用神话或创造神话并非为了返回原始，而是要借神话的非理性外观传达高度理性化的思考，或是用具有多重意义指向的象征形式去探索和捕捉那种非概念语言所能穷尽的真相。从创作对理论的要求来看，弗莱的循环模式毕竟将传统文学和20世纪文学的新发展熔铸成了一个整体，在表面上的断裂、不和谐中找到了内在的联系，从而对现代文艺的复杂现象和未来前景做出了解释和推测，给处在混乱

中的现代人留下了期望的充分余地，使他们在当前的文学“冬季”肃杀氛围中憧憬雪莱《西风颂》所揭示的未来前景。

也许正是由于弗莱用他的文学人类学体系取代了黑格尔的艺术衰落宿命说，给早在上一世纪就被判了“死刑”的现代艺术发展重新带来了“复活”的希望，所以他的著作才能引起广泛的兴趣和赞扬之声。在伯克兰德看来，弗莱的理论体系是“安全的”，“是一个实现了的教育家的梦”①。结构主义理论家库勒（J. Culler）也承认，弗莱的体系是朝向建立一种“系统诗学”（a systematic poetics)的当代批评理论中最重要的努力②。近来的一些文学批评史著作为弗莱开辟了专章③；当代精神分析批评的代表人物，乃至人类学家的专门著述，都不免要称引弗莱的观点或评述他的体系④。当然，也有些学者对弗莱持尖锐的批评态度，认为他

① 伯克兰德，《当代文学批评家》1977年英文版，第218页。

② 库勒《符号的探求》，1981年英文版，第7-9页。

③ 参看伦屯齐亚（F. Lentricchia）《新批评以后》，1980年英文版，第1章《弗莱〈批评的解剖〉的地位》。

④ 分别参看霍兰德（N. N. Holland）《整体、同一性、本文、自我》，见汤普金斯编《读者反应批评》1980年英文版第119页。

皮考克（J. L. peacock）《意识及变化：象征人类学发展概观》，1975年英文版，第6章。

的体系纯属臆造，完全是个人想象的产物。这种看法显然矢之偏激了。在我们看来，《批评的解剖》遵循的历史与逻辑相统一的原则在文学理论界具有开创意义，对于文学批评和文学史研究都很有借鉴价值。文艺科学的理论著述如何突破那种按照形式逻辑人为地编排章节的做法，文学史如何结束那种作家作品按时间顺序罗列材料，加以评述的汇编式写法，《批评的解剖》确实可以给人以启发。不过，还应指出的是，《批评的解剖》并不是完美无缺的“圣经”。在该书中可以明显地看到与黑格尔相似的弊病：为了构造体系的需要主观地剪裁历史事实。置换说能否较为完整地阐释全部文学现象，循环模式究竟在何种程度上符合文学发展的实际，这些都还是有待于深入思考的问题。

此外，《批评的解剖》主要是对欧美文学现象的研究和理论概括，在弗莱看来，东方各民族的文学大都还处在传奇阶段，因而根本没有得到重视。这一点显然反映出黑格尔欧洲中心论对弗莱体系的影响。把包括中国文学和印度文学在内的悠久而丰富的东方文学遗产排斥在外，要想建立真正的“文学人类学”理论，似乎是不大可能的。

3-3 原型模式：从西方到中国

原型模式的归纳和概括是原型批评理论的重要内容。它要求批评家具有广博的世界文学知识和异中求同的理性透视能力。所谓“异中求同”的能力，指的是从千变万化的具体作品之中洞察共同的、基本的内在结构模式的抽象思维能力。伯克兰德指出，按照弗莱的原型理论要求，“批评家是一种文化人类学家，是识别以各种各样被置换变形了的、或以片断的形式出现的神话模式的专家。批评家将尽可能精心地去描述和归类——但是他将不做评价。”① 换一种比喻的说法，我们可以将原型模式的识别工作看成是语言学家的工作，他们关心的不是个别语句中的具体含义，而是这些语句中的基本构成要素（主语、谓语、宾语……）以及由这些要素按照某种规则所组成的句型特征。就此而言，原型批评与结构主义文学理论确有相类似之处，因此我们可以挪用荷兰学者弗克马（D. W. Fokkema）评价结构主义时的说法，把原型模式的归纳工作看做是探求一种文学研究的“元语言”（metal-

① 伯克兰德：《当代文学批评家》，伦敦1977年版，第217页。

anguage ）① 的尝试。

最初在局部范围内做出这种尝试的是英国学者拉格伦（ Lord Raglan ）。他在1936年发表的《英雄》一书中，遵循剑桥学派的思路，研究英雄神话和传说与古代仪式程式的关系，将各种英雄故事中反复出现的类同情节和普遍特征归纳为22项：

1.英雄的母亲是一位王族血统的处女，

2.英雄的父亲是一位王，并且

3.通常是英雄的母亲的近亲，但是

4.英雄的受孕是不寻常的，而且

5.他也被视为某一位神的儿子。

6.在诞生之际，常常由他的父亲或外祖父做出某种要杀死他的企图，不过

7.他却被救走了，并

8.在遥远的国度由义父义母抚养长大。

9.他的童年生活几乎没有记载，但

10.成人之后他便回到或来到他将为王的地方。

11.在战胜了旧王和（或）巨人、龙

① 弗克马和易卜希：《20世纪文学理论》，圣马丁出版社1978年版，第9页。

或者野兽之后，

12.他同一位公主（通常是他的前任王的女儿）

结婚，然后

13.他当上了王。

14.他平安无事地统治了一段时间，同时

15.制订了法律，不过

16.后来他失宠于诸神并（或）失信于臣民，因而

17.失了王位，被赶出都城，后来

18.他神秘地死去，

19.通常是在一座山顶上。

20.他的孩子，如果有的话，未能继承他。

21.他没有被掩埋，然而

22.他却有一个或多个圣墓。

用今天的尺度来看，拉格伦的英雄神话模式还未能达到抽象的形式化水平，倒是类似于某种故事提要或梗概之类的东西。尽管如此，这个由22个子项所构成的模式毕竟有相当程度的概括性，能够对世界上许多民族的英雄神话做出跨时空的“骨骼”

描述，象希腊神话中著名英雄赫拉克勒斯，犹太人的救世主耶稣，阿卡德国王萨尔贡等，他们的传说在很大程度上与上述模式相吻合。拉格伦的这种异中求同的透视方法一方面成为弗莱理论的先导，另一方面又同苏联学者普洛普（V.Propp）的民间故事形态学研究遥相呼应，成为结构主义文学研究的先驱。① 继拉格伦之后，对英雄神话的原型模式做进一步的提炼的，有坎倍尔（J.Campbell）的《千面英雄》和韦辛格（H.Weisinger）的《痛苦与胜利》等专著。前者把源于成年仪式的英雄故事模式划归两类原型：

1.探求（Quest）型：主人公经历一段漫长的旅行，克服许多艰难险阻，创下了丰功伟业，成为国家的救星，最后与某一位公主结婚。

2.启蒙（Initiation）型：主人公经历出发、变形与回归三个阶段的启蒙与洗礼过程，象征地表现出蒙昧无知的、非社会化的旧我的死亡与人格成熟的、社会化的新我的诞生。

① 参看斯科勒（R.Scholes）《文学结构主义导论》耶鲁1974年版，第65—67页。

后者将英雄神话与季节仪式相联系，归纳出9个子项：

1.圣王的不可少性；
2.神与敌手的斗争；
3.神的受难；
4.神的死亡；
5.神的复活；
6.创世神话的象征性重演；
7.圣婚礼；
8.凯旋庆典；
9.命运的决定。

除此之外，还有的学者归纳出另外一些极为常见的原型模式。如在居因等人所编《文学批评方法要览》一书中列出的：

> 创造（Creation）：这也许是所有原型母题中最根本的一个；几乎每一种神话体系都建立在某种超自然的神如何创造宇宙、自然和人类的基础故事上。
>
> 永生（Immortality）：另一个根本的原型，通常表现为下述两个基本叙述形式中的一个。

a.从时间中逃脱：如返回乐园——完美的状态，人类在不幸堕入腐败与必死的命运之前所享有的永生之福。

b.神秘地加入到循环时间中：无穷尽的死与复活的主题——人通过化入大自然周而复始的神秘的循环节奏，特别是季节循环，而获得一种永生。①

再如对单一性模式归纳持保留态度的蔡斯从民间文学中看到的类似模式的原型冲突：

光明、生、善、男、天使/黑暗、死、恶、女、魔鬼②。

与上述诸学者相比，人们公认弗莱所归纳出的四阶段原型模式最为严谨，也最为周全，能够对文学主题、情节、体裁等各个方面做出解释性的描述与概括。

早在1947年发表的处女作《威严的均称》一书中，弗莱便已注意到，人类的想象发生一开始就遵循着某种自然生命的循环过程：

阳光每天都要消失，植物生命每逢冬

① 居因等编《文学批评方法要览》1966年英文版，第120—121页。

② 蔡斯（R.chase）《传奇、民间想象和神话批评》，收入福斯特曼编《现代批评》1963年英文版，第265—267页。

> 天即告枯萎，人类的生命每到一定时期的终结就要死去。然而，太阳还会升起，新的一年又将来到，新的婴儿又要诞生。或许在这个植物世界中，想象的最初的、最基本的努力，所有宗教和艺术的根本要旨，都在于从人的死亡或日和年的消逝中看到一种原生的衰亡形象，从人类和自然的生命新生中看到一种超绝的复活的形象或基型（prototype）。①

正是这种自然生命的循环给了弗莱以无穷的启示，构成了他全部理论体系的基石。卡西尔在《象征形式哲学》中对神话思维的研究，又使他意识到，人类想象的发生及其时空框架在神话的基本主题和故事结构中留有永恒的印记。另一位德国现代哲学家斯宾格勒那影响深远的著作《西方的没落》又从另一个角度启发了他：人类的几大文明社会也同自然生命一样，势必要经历发生、发展、繁盛和没落的必然命运。这样，弗莱就能将英雄神话的原型模式扩展开来，变成一种适用于各种文学主人公的、并能把创造、永生等其他模式蕴含于自身的普遍循环模式。1951年的《文学的原型》一文曾将这套模式

① 弗莱《威严的均称》普林斯顿1969年第2版，第217页

的四个阶段排列如下：

1.黎明、春天、诞生的阶段：关于主人公之出生、甦醒、复活、创造以及（由于这四个阶段为一循环周期）战胜黑暗、冬天、死亡势力的神话。附属角色有主人公的父母。这一阶段构成传奇、祭酒神狂热诗歌和狂想诗的原型。

2.正午、夏天、成婚或胜利的阶段：关于主人公加入神籍、神圣婚姻以及进入天堂的神话。附属角色有同伴及新娘。这一阶段构成喜剧、牧歌、田园诗的原型。

3.日落、秋天、死亡的阶段：关于衰落、将死的神的神话，关于暴死、牺牲以及主人公的疏离的神话。附属角色有背叛者与妖女。这一阶段构成悲剧与挽歌的原型。

4.黑夜、冬天、毁灭的阶段：关于这些势力得胜的神话，关于大洪水和返回混沌状态的神话，关于主人公败亡和诸神毁灭的神话。附属的角色有巨妖和女巫。这一阶段构成讽刺文学（如蒲伯的《愚人歌》的结尾部分）的原型。①

① 见弗莱《同一的寓言》1963年英文版，第16页。

到了6年以后的《批评的解剖》，上述模式经过精心调整和理论化，又重新以四种叙述程式的理论形式出现：

1.春天的叙述程式：喜剧。
2.夏天的叙述程式：传奇。
3.秋天的叙述程式：悲剧。
4.冬天的叙述程式：嘲弄和讽刺。①

同《文学的原型》一文相比较，这里的主要差别在于将“传奇”和“喜剧”的位置做了替换，并在最后一个阶段中加上了“嘲弄”（irony）。“嘲弄”与“讽刺”（satire）的不同之处是：它用故意说反话的方式间接地表达嘲讽之意。象乔伊斯在《尤利西斯》中让他的小市民主人公坐在马桶上的幻游与希腊史诗英雄的经历相对应，福克纳在《喧哗与骚动》中让他的白痴主人公的生活与基督受难和复活的日子相对应，都可以说是“嘲弄”的妙用，因而这类现代主义作品均可归入弗莱的“冬天的叙述程式。”关于作为叙述程式的“悲剧”、“喜剧”、“传奇”等概念与作为文学体裁的概念的差别，我们已在前一节谈到过了。正是这一重要的差别使《批评的解剖》所阐发的叙述程式理论大大超越了

① 见弗莱《批评的解剖》1957年英文版，第163—239页。

《文学的原型》中的循环模式，达到了共时的逻辑与历时的透视相统一的概括高度。

为了全面地论证四种叙述程式及其循环置换的概括依据，弗莱列举了7种不同的自然运动形态及其在文学中的象征表现①，兹评述如下：

第一，神明世界中的中心运动是某个神的死与复活，消失与回返，隐退与重现（用我们较为熟悉的例子，这个神就是《易经》所说的太极，其永恒的生死循环形式被抽象为阴与阳两个范畴的交替对转）。神的这种运动不是被看成一种或数种自然界的循环过程，就是与自然界的循环过程相联系。这个神可以是太阳神，夜晚死去而黎明复活，或是在每年的冬至复活。

第二，天体中的发光物所提供的几种循环节奏。最明显的莫过于太阳神，他每日经天一次，常被认为是一只巨船或一辆马车横空驶过，然后经历一段神秘的冥界旅行，再回到它所升起的地方。按照中国典籍的说法，太阳“出自汤谷，次于蒙汜”（《天问》），其周天旅行乘的是六驾马（龙）车，由羲和驾驭。在基督教文学中，太阳的周期表现为每年自冬至到夏至的循环运行，强调的是受黑暗势力威胁的新生的光明这一主题。月亮的循环变

① 参看弗莱《批评的解剖》第158—160页。

化，按照弗莱的看法，在文明时代的西方文学中不很重要。然而在中国文学中，自屈原的“夜光何德，死则又育？”到苏东坡的“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，”月亮的循环原型似乎并不比太阳逊色，以月为题的诗赋作品多不胜数。比较极端的说法，如台湾的学者杜而未，认为中国古代文化即是一种月神文化，象《老子》、《庄子》、《山海经》等先秦著作都是以月为原型结构的①。

第三，由于人类世界处在精灵世界与动物世界之间，其循环节奏便反映出某种两重性。一方面，与太阳的昼夜循环相对应，人们想象出醒觉生命与梦幻生命的循环。不过这种对应是反方向的对应：太阳沉陲之际，正是人的本能欲望苏醒之时，白昼的光明则往往是欲望被压抑的黑暗时期。在中国文学中，为了在光天化日之下使欲望得以满足，我们看到一种白日梦的原型模式：从宋玉在《高唐赋》中让楚王“昼寝”开始，一直到曹雪芹笔下的贾宝玉神游太虚幻境。另一方面，与某些动物的循环周期相应，人类生活也在生与死的循环往复中得以延续。在深受佛教轮回转生思想影响的中国文学中，

① 参看杜而未《老子的月神宗教》，台湾学生书局1984年再版；《山海经神话系统》，台湾学生书局1984年第4版；《庄子神话解释》载国立台湾大学《文史哲学报》第32期，第1—42页

这方面的例子不胜枚举。

第四，打断动物和人的生命循环的种种悲剧性事件：事变、暴行与祭献的至高无上的需要。在这种无情的打断之后，延续下来的是生命以外的某种东西。从《孔雀东南飞》到《梁山伯与祝英台》，生命被打断之后以“物化”的形式得到的假想的延续，这也可以视为中国文学中特有的原型。

第五，植物的荣枯循环。这种循环也常被表现为能死而复生的神，他在秋季随着庄稼的收获和酒的酿成而被杀死，在冬季消逝掉，来年春天又活了过来。从苏美尔的杜姆兹到巴比伦和希腊的阿都尼斯，这类植物神的原型作用在西方文学中极为常见。《老子》：“谷神不死，是谓玄牝。”所谓牝，指的是“有所变而能生物者”；玄牝，就是玄妙万物生成之道的意思。可见中国的植物神早在上古时期就被抽象为自然之“道”了。

第六，诗人和斯宾格勒一样，把文明社会的生命等同于有机物的循环运动。由此引发出一些常见的文学主题：昔日的乐园或黄金时代，怀古幽思的咏叹，面对废墟陈迹的暇想，已经逝去的淳朴田园生活的追忆，故国沦亡的悔恨，等等。在中国文学中，老庄的归真返朴要求，恰恰显示出这种把社会生命等同于自然循环的原型观念。

第七、水的象征性循环：由雨水到泉水、由泉水到溪流与江河，再由江河到海水（或冬雪），海水蒸发又化为雨水，如此往复不已。《初学记》卷六引《文子》云："水之道，上天为雨露，下地为江河。"东晋王彪之《水赋》描写水的四种形态说：

……故能委输而作四海，决导而流百川，承液而生云雨，涌凝而为甘泉。

恰可为弗莱的水循环原型做注脚。

从以上几方面的例子中我们可以看出，弗莱的原型模式和叙述程式体系虽然是对西方文学的归纳和概括，但由于原型作为被赋予了人类意义的自然物象，往往具有跨文化的共同特征，象威尔赖特所说的，是那种"对于整个人类或至少对于大多数民族来说具有相同或类似意义的象征"，所以，按照人类学本身的演绎性，我们可以以弗莱的模式为参照系，构拟出中国文学的循环模式及原型意义系统，并希望藉此模式系统对中国文学和文化中的一些重要问题做出新的理解。

我们的构拟工作将从一组西汉古诗的分析入手。这是四首用于祭祀仪式的汉代郊庙歌辞，相传为邹阳所作，距今已有2000年的历史了。不过，一般的文学史家和学习中国古典文学的人大概对这几

首诗都不会很关注的。

青　阳

青阳开动，
根荄以遂。
膏润并爱，
跂行毕逮。
鸿声发荣，
嘤处顺听。
枯槁复产，
乃成厥命。
众庶熙熙，
施及夭胎。
群生暖暖，
惟春之祺。

朱　明

朱明盛长，
舜与万物。
桐生茂豫，
靡有所诎。
敷华就实，
既阜既昌。

登成甫田，
百鬼迪尝。
广大建祀，
肃雍不忘。
神若宥之，
传世无疆。

西　颢

西颢沆砀，
秋气肃杀。
含秀垂颖，
续旧不废。
奸伪不萌，
妖孽伏息。
隅辟越远，
四貉咸服。
既畏兹威，
惟慕纯德。
附而不骄，
正心翊翊。

玄　冥

玄冥陵阴，

蛰虫盖藏。
草木零落，
抵冬降霜。
易乱除邪，
革正易俗。
兆民反本，
抱素怀朴。
条理信义，
望礼五岳。
籍敛之时，
掩收嘉谷。

明眼人或许早已看出，这一组祭祀歌是按照一年四季的次序排列的，因为在第一、三、四首中分别出现了“惟春”、“秋气”和“抵冬”的字样，第二首属“夏”自当无疑。值得玩味的是这四首诗的题目，它们就象一组谜语，在“谜面”底下还潜藏着象征性的“谜底”，揭开这一谜底，就等于把握住了中国的原型循环模式的钥匙。

从表面语义上看，四个诗题分别指代春夏秋冬四个季节。“青阳”即春天，《尔雅·释天》说“春为青阳”，可做为明证。“朱明”即夏天，所以又叫“朱夏”，《尔雅·释天》说“夏为朱

明”；孔平仲《官松》诗云：“中有清风发，能令朱夏寒。”可知朱明，朱夏，指的是炎热的夏天。“西颢”与诗中的“秋风肃杀”相对应，故不妨视为秋天的代称。有《广韵》中“西，秋方也”一句为证。“玄冥”与诗中的“抵冬降霜”相应，显然是冬天的代称。《后汉书·祭祀志》：“立冬之日，迎冬于北郊，祭黑帝玄冥。”则又把玄冥神化为冬季之神了。《尔雅·释天》说“冬为玄英”。可知玄冥又叫玄英。

青阳、朱明、西颢、玄冥这四个专有名词，除了上述表层语义即“谜面”意义之外，还有潜层语义即“谜底”意义。从谜面到谜底的线索不用旁求，就潜伏在“阳”“明”“颢”“冥”这四个字的造字结构中。假如我们想从这四个不同的字中“异中求同”，找出某种共通的特征，那就很容易发现，这四个字的字形中都有“日”，这就意味着，它们的本义可能与太阳有关。稍加考察，这种可能性就会变成现实性。“阳”字意为太阳，似无须证明，故可知“青阳”本义为春天的太阳，因为“青”即可指“春”，所谓“青春”，实为“春季”的别名。那么，“朱明”是否也可看成是夏天的太阳呢？答案当是肯定的。《广雅》在列举太阳的别名时说：“日名耀灵，一名朱明，一名东君，

一名大明，亦名阳乌。”依次类推，西颢与玄冥的本义分别为秋天的太阳和冬天的太阳，也就不难理解了。至于这四个词的本义如何转换成了四季的代称，我们可以从古人依据太阳一年运行的不同方位来定季节这一事实得出合理的解释。

假如我们把太阳运行的年周期改为日周期，那么就会在这四个词的表面义与潜在义之外，发现另外的象征意义。太阳一年的循环运行启示古人分辨出春夏秋冬四季的更替，太阳一日的循环运行又启示古人分辨出东南西北四个方向①。这样，春天的太阳与初升的旭日相呼应，成为东方的象征。夏天的太阳同中午的烈日相呼应，成为南方的象征。秋天的太阳同傍晚的夕阳相呼应，成为西方的象征。冬天的太阳同夜间藏于地底的太阳相呼应，成为北方的象征。其实，玄冥这个词本身就有藏于地底的太阳的意思，所以引申为昏暗不明之意。又因地底是黄泉所在之处，是一片大水，所以玄冥又兼有了“水神”的意义。《左传·昭公二十九年》：“水正曰玄冥。”《后汉书·张衡传》：“委水衡乎玄冥。”注：“玄冥，水神也。”至于北方与黑暗的地下黄泉的联系，又可由玄冥身兼北方之神这一事实

① 参看提蒂（M. Titiev）《人的科学》1963年英文版，第27章。

得到说明。《汉书·礼乐志》注："玄冥，北方之神也。"《汉书·司马相如传》："左玄冥而右黔雷。张揖曰，玄冥，北方黑帝佐也。"这样，冬天、黑色、水神、北方之神等风马牛不相及的表面现象，就都统一在太阳运行于地下这一神话观念之中了。西颢，作为秋天的太阳，与西方相通，这一点更容易理解，因为"西"字本身不言自明。最后，还剩下青阳与东方、朱明与南方的象征关系，我们可以举出如下例证：《艺文类聚》卷三引《尸子》："南方为夏。"同书引《易通卦验》："离，南方也，主夏，日中赤气出……"这里"赤气"同时说明了夏天的太阳何以叫"朱明"。又《尚书大传》曰："东方者，动方也，物之动也。何以谓之春？春，出物也，物之出，故谓东方春也。"《易纬通卦验》也说："震，东方也，主春分。日出青气……"这样看来，由太阳的循环运行所派生出的就不只是四季的更替，而且也有四时辰、四方位、四颜色、四神灵……的循环变易。

追寻这种对中国文学的原型模式至关重要的时（四季）空（四方）认同的起源，我们将在历史化的神话人物尧那里看到最有权威的规定。《尚书·尧典》记载：

乃命羲、和钦若昊天，历象日、月、星辰，敬授民时。

分命羲仲：宅嵎夷，曰阳谷，寅宾出日，平秩东作；日中，星鸟，以殷仲春；厥民析，鸟兽孳尾。

申命羲叔：宅南交，平秩南讹，敬致；日永，星火，以正仲夏；厥民因，鸟兽希革。

分命和仲：宅西，曰昧谷，寅饯纳日，平秩西成；宵中，星虚，以殷仲秋；厥民夷，鸟兽毛毨。

申命和叔：宅朔方，曰幽都，平在朔易；日短，星昴，以正仲冬；厥民隩，鸟兽氄毛。

帝曰："咨，汝羲暨和；期，三百有六旬有六日，以闰月定四时成岁；允厘百工，庶绩咸熙。"

帝尧的这一规定正是马林诺夫斯基所说的神话的"特许状"（charter）作用的一例，它把某一社会共同体的信仰中的宇宙秩序和价值观念用类似法典的形式固定下来，以使后人尊奉不疑。随着神话的历史化，本为母系氏族社会的女性太阳神羲和就

被上古帝王尧“肢解”，化成了四位兄弟天文官，分别派往东南西北四个极边去观测太阳方位，以便按照自然的循环秩序“敬授民时”，建立社会生活的循环秩序，使“天不变，道亦不变”的帝国统治得以长治久安。

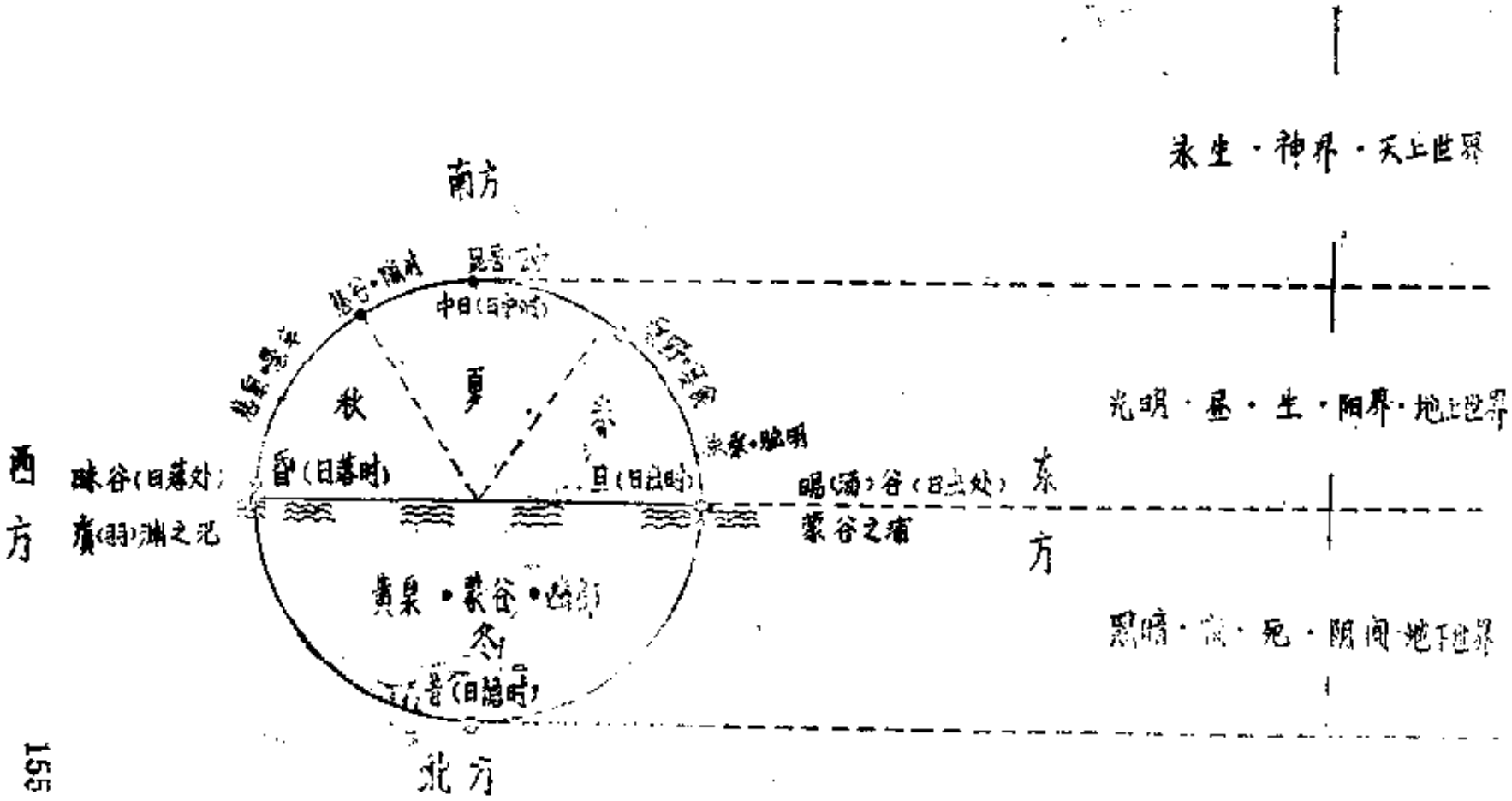
从尧的这个“特许状”中，我们看到了四组等值的象征，从而确证了前面对四首汉郊庙歌题的多重语义分析，使我们有把握初步确定中国文学原型模式的时空坐标：

1.东方程式：日出处，春天，青色，早晨，旸(汤)谷。
2.南方程式：日中处，夏天，朱色，正午，昆吾。
3.西方程式：日落处，秋天，白色，黄昏，昧谷。
4.北方程式：日隐处，冬天，黑色，夜晚，幽都。

这个循环模式还可以通过下图得到动态的描述：

需要说明的是，图中的圆周代表太阳运行的周期轨道，圆周上的点代表太阳日周期运行所经过的地点及所表示的时间（根据《淮南子·天文训》所记载的太阳日周期行程精简而成。①）。圆周中水平黑线代表浮于大水之上的陆地（九州），黑线下

① 《淮南子》：“日出于旸谷，浴于咸池，拂于扶桑，是谓晨明；登于扶桑，爰始将行，是谓出明；……至于桑野，是谓晏食；至于衡阳，是谓隅中；至于昆吾，是谓正中；至于鸟次，是谓小还；至于悲谷，是谓铺时；……至于悲泉，爰止其女，爰息其马，是谓昼车；至于虞渊，是谓黄昏；至于蒙谷，是谓定昏；日入于虞渊之汜，曙于蒙谷之浦，行九州七舍，有五亿万七千三百九里，禹以为朝昼昏夜。”


永生・神界・天上世界
南方
中日(日中時)
秋
夏
冬
昏(日暮時)
旦(日出時)
光明・昼・生・陽界・地上世界
西方
昧谷(日落処)
賓(羽)淵之北
暘(湯)谷(日出処)
蒙谷之浦
東方
黒暗・夜・死・陰間・地下世界
北方

的波纹曲线代表地下的黄泉之水。黄泉是中国上古宇宙观念中地狱的象征，其两大特征是：无边大水与黑暗无光，所以《淮南子》称之为“蒙谷”，蒙者，蒙昧不明也。《尚书》称之“幽都”，幽者，幽暗不明也。幽都地处朔方即北方，似指地面上的位置，但其本义当指阴间地狱，如《楚辞·招魂》“君无下此幽都”，才是用其本义。中国上古地狱观念的形成，实与太阳运行的方位有关。太阳白昼自东向西运行，夜晚潜入地底自西向东回返。古人认为太阳在夜晚所经行的是另一世界，由于该世界处于地底和水下，所以被想象成黑暗的阴间，诸如“玄”、“冥”、“蒙”、“昧”、“幽”等词，皆与阴间世界相关。至于“昔”字，虽然用来指阳界的夜晚，但其原初字形也反映了地底大水下另一世界的观念：

> “昔”字在甲文中作 ，象日在浩漫大水之下，示太阳已沉落西下，故昔之本义为“白天结束，晚上开始”。《谷梁传·庄公七年》：“日入至于星出谓之昔”，是其确诂。引申而“夜晚”亦称“昔”。《博雅》训：“昔，夜也。”①

① 温少峰，袁庭栋《殷墟卜辞研究——科学技术篇》四川社科院出版社1983年版，第8页。

也正是因为太阳的夜间运行要先后以入水开始，以出水告终，所以《淮南子》说“日入于虞渊之汜，曙于蒙谷之浦。”这里的“汜”和“浦”连同其他典籍中所说的“汤谷”、“羽（虞）渊”，都向我们暗示出地下的黄泉世界是水的世界，无怪乎夜间和冬天的太阳“玄冥”被想象成水神、黑帝。

那么，阴间地狱又为什么偏偏同北方联系到一起了呢？理由似乎也非常简单。古人观察到的太阳，早晨从正东方向升起，中午偏向了南方，黄昏时落入西方地平线下，次日又从东方复出。其夜间若不是潜行于北方的地下，又能到哪儿去呢？况且时值夏季昼长夜短，太阳出得早，落得晚，每日西沉时已经偏向了北方，这就更容易使人产生太阳夜间潜行北方地底的错觉。又因为东南西三方均是太阳白天运行所经过所照耀的区域，唯独北方永远见不到太阳的踪迹，所以北方又与“阴”的观念发生了必然的象征联系，阴间地狱，也就非北方莫属了。

考察世界各民族的神话观念，可知阴间与北方或西方的原型联系是非常普遍的现象。对于“日出而作、日入而息”的原始初民来说，产生这种错觉联想的，绝不是个别人的臆想，而是科学产生之前人类神话思维的共同规律。这样，我们看到，在北欧的《埃达》神话的时空模式中，位于宇宙树底部的地

下世界，即阴间尼格尔海姆（Niglheim）也是北方的象征①。看来，中国北方的幽都、幽州这样一些地名的由来，绝不是帝尧的“特许状”所能解释的。从仰韶文化、大溪文化和大汶口文化的葬俗（死者头向北）来推测，阴间与北方的认同早自史前时代就可能已经发生了。

与圆周内下方的“昔”字相对应，位于圆周内上方的是太阳自昼运行于天顶的时刻，甲骨文中叫做“中日”：

中日，其雨？（《粹》七一九）

庚寅雨，中日，既。（《人》三一一四）

从商代到了周代，“中日”又被叫做“日中”：

自朝至于日中，（《尚书·无逸》）

日中考政。（《国语·鲁语》）

卒偏之两，右广初驾，数及日中，左侧受之以至于昏。（《左传·宣公十二年》）

日出言之，日中不决。（《史记·平

① 参看梅列金斯基（E.Meletinskij）《斯堪的那维亚神话的对立系统》，载贾森（H.Jason）等编《口头文学的模式》1979年英文版，第261—280页。

原君列传》）

再把这种时间坐标转换成空间方位坐标，就有了《淮南子》所说的“日……至于昆吾，是谓正中。”实际上，“昆”字的结构本身就显示出它与“昔”字正相颠倒的价值指向。《说文解字》释昆字：“同也，从日从比。”又“比”字在古文中作两人并立之状，可知“昆”字的本义是指处于阳世（相对于阴间）的人们头顶上方的太阳，这不正是处于阴间大水之下的太阳的反义词吗？由于古人把天想象为圆盖形的，所以代表天顶位置的“昆吾”又引申指圆形：

昆吾谓圆浑。（《通雅》）

乃至于有圆盖形的器皿也得了昆吾之名：

壶，昆吾，圆器也。（《说文解字》）

壶名瘣瓠，即壶名昆吾。（《尔雅·释器》）

又由于昆吾同处在南方程式中的“夏”、“南方”、“朱色”等均有象征等值关系，所以又成了“夏伯”：

昆吾为夏伯矣。（《国语·郑语》）

又成了南方的地名：

有九丘曰昆吾之丘。（《山海经·海内经》）

凡海外有三十六国，昆吾丘在南方，（《淮南子·坠形训》）

又成了盛产赤铜（即红铜，与朱色相符）的山名：

昆吾之山，其上多赤铜。（《山海经·中山经》）

又由于太阳运行于天顶之际是光明的极点，所以“昆”字又有了与“阴”相对的“阳”的意义、光明的意义和发光的意义。于是，古人把阳而生，阴而藏的虫类统称为“昆虫”：

《礼记·王制》：“昆虫未蛰。”注：“昆，明也，明虫者，得阳而生，得阴而藏。”

《文选》载左思《魏都赋》：“昆虫毒噬。”李善注：“昆，明也，明虫者，阳而生，阴而藏。”

《礼记·郊特牲》：“昆虫毋作。”注：“昆虫，暑生寒死，蜾虫之属，为

害者也。”

古人把闪光发亮的刃器神化为宝物，称之为“昆吾刀”或“昆吾剑”：

> 流洲在西海中，多积石，名为昆吾。冶其石成为铁，作剑，光明洞照，如水精状，割玉物如割泥。（《海内十洲记》）
>
> 周穆王时，西胡献昆吾割玉刀，长一尺，切玉如切泥。（同上）

古人还把“昆”与“阳”或“明”并称，作为南方的象征性地名，于是有了云南的“昆阳”、“昆明”，以至于位于云南的滇池和洱海也有了“昆明池”的别号。

除了“昔”与“中日”及“昆吾”之外，圆周内还有两个表示太阳运行时间的字：“旦”与“昏”。它们也是早自商代甲骨文中就已有了的，尤其是“旦”字，可以说是迄今发现的最早的中国文字之一，因为它在新石器时代晚期的大汶口文化的刻划符号中已经出现了①。《说文》：“旦，明也，从日见一上，一，地也。”可知旦字本义指太阳从地平线上升起。用来表示时间，则指早晨天刚亮的时

① 参看于省吾《关于古文字研究的若干问题》，《文物》1973年第2期。

候。《尔雅·释诂》："旦，早也。"《玉篇》："旦，晓也。"在甲骨文中，旦写作 或 ，[1]那"日"下的""，学者们认为反映了古人所谓"地方"的观念，即将九州大地设想为一个方形平面。与"昔"相参证，可知方形的大地是飘浮在大水之上的。由此有了神话宇宙观的三分世界，即地下世界（水）、地上世界（陆）与天上世界(空)。这三个世界的立体关系在1973年出土的马王堆汉墓帛画中表现得十分具体。至于"天圆地方"观念，可以由《吕氏春秋·圆道》中"天道圆，地道方，圣王法之，所以立上下"的说法略见一斑。其他旁证还有：《大戴礼·曾子天圆》："下首之谓方"。《淮南子·本经训》："戴圆履方。"高诱注："方，地也。"《淮南子·精神训》："足之方也，象地。"由于地是方的，故又可称之为方州。《淮南子·览冥训》："背方州，抱圆天。""昏"字在甲骨文中作太阳下山之形，《说文》训"昏"为"暝"，指太阳落下地平线的时候，与"旦"相对。而昏字的另一种古写法作" "。《字汇补》："，古文昏字。"恰是一个颠倒了的"旦"字。如果说，自旦至昏是太阳白昼间运行

(1) 中国科学院考古研究所编《甲骨文编》中华书局1965年版，第288页。

于地上世界的起点和终点的话，那么虞渊之汜和蒙谷之浦就分别是太阳夜间（昔）运行于黄泉之下的起点和终点了。由于此一世界的终点与彼一世界的起点，彼一世界的终点与此一世界的起点都是两相吻合的，所以两两之间常可互相指代。这就说明了为什么古代文献中时而说日落处为水，时而说为地，时而说为山。若只从地上世界的立场出发考虑问题，这些不同的说法是矛盾错综，难以调和的；但从地上世界和地下大水世界两个方面合起来看，这些说法非但不矛盾，反而是可以互相补充的。于是，蒙谷、昧谷、羽山、羽渊、虞渊之汜、吴姬天门、崦嵫、羽郊等众多地点之间便可建立起象征的同一性关系；而日出处的诸名称亦可作如是观。

从神话宇宙观的三分世界模式中，我们还可以获得一个重要的启示：地下世界的黄泉之水同围绕九州陆地的海水是相联为一体的，所以《释名》训海为"晦"；"主引秽浊，其水黑而晦。"张华《博物志》则说："天地四方，皆海水相通，地在其中，盖无几也。"既然地底的大水与地四周的海水是相通的，那么阴间的两大特征——黑暗不明与无边大水——也就同时属于海了。无怪乎地狱的象征"冥"字又通作海的象征"溟"字①，地狱的别

① 《庄子·逍遥游》："北冥有鱼，其名为鲲。"释文："北冥，本亦作溟，北海也。"

号“蒙谷”的“蒙”字恰恰是大海的别号“蒙颂”的“蒙”字。这样，《天问》所言地狱的入口“蒙汜”和《淮南子》所言地狱的出口“蒙谷之浦”就由载地的大海统一起来了。这一启示为我们重构从原始大水（混沌）中创生宇宙的中国创世神话原型提供了极为重要的线索。

以上通过对中国上古象征原型模式系统的初步建构，我们探讨了神话意识的时间观念与空间观念的等值及循环特征，了解了以太阳运行周期为其发生根源的阴间地狱观念、地载于水的观念和天圆地方观念，构拟出三分世界的神话宇宙观模式，这就为进一步研究许多重要的文学和文化现象，重组上古神话谱系及其历史演变过程，提供了基本的“元语言”。

运用这种具有深层解释力量的元语言，我们可以对下列课题提出新的解释。首先，中国古代礼制中聚讼了2000多年的明堂问题可以得到冰释：那上圆下方，四周环之以水的帝王建筑不正是以人工的符号形式重造出来的小宇宙模型吗？其次，作为中国哲学智慧象征的《易》太极图的本义也将在宇宙时空循环图式的对比之下昭然若揭。其三，作为中国哲学第一本体论范畴的“道”，其原型乃是以原始混沌大水为起点和终点的太阳循环运行之道。据

此还可理解，老庄哲学为什么以道之“返”即重归混沌状态为最高价值目标，以归真返朴为其社会理想。原来道家的基本思想是从神话循环观念中引申出来的，其主旨同前引第四首祭祀歌中所谓“兆民反本，抱素怀朴”息息相通，可以说是一种以北方、黑色、冬天、藏伏为旨归的玄冥哲学，同以春天、生命、东方为原型的儒家乐生文化适成对照。其四，四季和四方的循环宇宙观自身已经蕴含了阴阳五行思想的种子，后者不过是在四方位之间又添加了一个新项“中”而已。五行相生说的原型实为四季循环。其五，参照宇宙循环模式，可以论证中国原始创世神话属于海洋型创世神话，后起的洪水神话、阴间神话以及老庄的混沌母题皆可以溯源到海洋型创世神话中去。

当然，上述课题均需要专门研讨，本书限于题旨而不拟展开论述，这里仅提出而已，略示原型模式研究在中国文学中应用的实际意义。

第四章

原型批评方法的应用

作为20世纪文学研究领域中实力雄厚的一大派别，原型批评在其形成和发展的过程中实际上显示出几种各有侧重的方法倾向。为了便于展开说明，笔者拟将它们相对地概括为以下几种类型：

（一）剑桥学派；（二）容格学派；（三）原型的文化价值研究；（四）原型的语义学和语用学研究。以上的划分是相对的，各类型之间或许会有交叉现象，也可能有不属于这些类型的个别特例，这里就不多涉及了。

4-1 剑桥学派：仪式与文学发生

中国近代学者王国维在《宋元戏曲考》中探讨

中国戏剧的起源问题时，曾提出过“戏剧起源于巫”的说法。他认为古代的巫觋的职业功能之一便是以歌舞表演的方式娱乐鬼神。《楚辞》中保留着很多这类巫觋歌舞活动的痕迹。如《楚辞》称巫为“灵”，称神亦为“灵”，可知装扮成“灵保”的亦即巫。而“群巫之中，必有象神之衣服形貌动作者，”这也就是“后世戏剧之萌芽”。

从今天的观点来看，王国维的这一看法实际上已经包含着戏剧发生于宗教仪式的朦胧认识了。遗憾的是，他的这一卓见长期以来未能引起国人的重视，反倒屡遭批驳。众所周知，王国维生活在西方学术思想初入中国的晚清时代，是第一个试图借鉴西方哲学和文学思想，为中国文学批评开拓新途径的学者。他在《论新学语之输入》一文中就认为：

> 言语者思想之代表也，故新思想之输入即新言语输入之意味也，十年以前西洋学术之输入限于形而下学之方面，故虽有新字新语，于文学上尚未有显著之影响也，数年以来形而上之学浙入于中国……处今日而讲学已有不能不增新语之势。①

① 转引自叶嘉莹《王国维及其文学批评》，广东人民出版社1982年版，第199页。

在他的《人间词话》和《〈红楼梦〉评论》等著作中，我们确实看到了“新思想”与“新言语”在文学批评实践中的运用。那么，《宋元戏曲考》中所包含的戏剧源于巫术仪式表演的观点是否也曾受西方学术的启发呢？

看来这种可能性不大。《宋元戏曲考》发表于大清帝国覆灭的民国元年，也就是1911年，而英国学者吉尔伯特·墨雷首次论证古希腊戏剧起源于仪式的重要著作《保存在希腊悲剧中的仪式形式》却是在1912年问世的。这样看来，王国维的创见就更为难能可贵了。在以下的陈述中我们将会看到，仪式与文学的姻缘问题在东方学者王国维的学术生涯中象一点火花，闪现了一下便熄灭了；而同一个问题的深入发掘却在西方振撼了整个人文学科，形成了阵容可观的剑学派桥，为20世纪的文学、史学、宗教史和思想史的研究开辟了一大新天地。

在弗雷泽影响下形成的剑桥学派是由以英国剑桥大学为中心的一批人类学家、古典学家和文化史学家所组成的，其中比较著名的有简·赫丽生（J.Harrison，又译哈里逊），亚瑟·伯德纳·库克（A·B·Cook），康福德（F·M·Cornford）以及牛津大学的吉尔伯特·墨雷（G·Murray）等。墨雷（1866—1957）是古希腊语言和文学

方面的权威学者，也是希腊戏剧的整理和英译者。他在1912年发表的《保存在希腊悲剧中的仪式形式》正式揭开了剑桥学派探索古希腊文学的宗教起源这一课题的序幕。该文的中心论点是：希腊悲剧脱胎于远古流传下来的宗教仪式，即使在晚期悲剧作家欧里庇德斯的作品中，依然可以分辨出酒神祭仪的结构。在2年后的一次著名讲演《哈姆雷特与俄瑞斯忒斯》① 中，墨雷比较了莎士比亚的悲剧和古希腊悲剧之间的异同，认为这两个悲剧主人公的故事有值得注意的相似之处：二者都是具有王族血统的受害人；他们都和整个社会秩序的衰败有密切联系。墨雷进而指出，这种巧合并不是由于莎士比亚受了希腊悲剧的影响，而是出于构成悲剧发生基础的原始宗教仪式以及相关的仪式故事的共同性。这也就是说，两部不同时代和国度的作品是以同一类型的神话为原型的。在希腊是著名的俄狄浦斯神话；在丹麦则是朱特兰德国王之子阿姆莱特(Amlet)的故事。而这两个神话故事都属于弗雷泽所揭示的那种遍及世界的“金枝王”仪式故事：部落的首领或国王为了社会群体的福利被当做替罪羊而杀掉或放逐。当希腊悲剧作家们以此为题材为雅典

① 收入墨雷：《诗歌的古典传统》一书，牛津大学1927年版，第205—239页。

的观众们提供演出脚本之时，这种牺牲仪式虽然只是象征性地出现在舞台上，但其原始的情感振撼力量，其深长的神话意味，对当时那些去古未远的人们来说，并没有显得陌生。在文艺复兴时期的英国，情况也大致如此。莎士比亚只管把仪式故事再创造出来，用不着加以说明，当时的英国观众对剧中传达的宗教仪式内涵也会心领神会。

对于墨雷的这项研究，当代的学者们给予了高度的评价，并对莎剧的原型意义做出了进一步的发挥。兹引述一段如下，以资参考：

> …我们之所以能够得知莎士比亚《哈姆雷特》剧中的基本原型模式，多亏人类学家所提供给我们的洞察力。哈姆雷特所处的丹麦是一个病态的、衰败的国家，因为克劳迪斯"卑鄙而又违反自然地谋杀"他的国王哥哥，已经破坏了神定的自然秩序和王位继承的法则。这一灾祸由于凶手与被害者之间的血亲关系而更加严重。那被鬼魂称作"毒蛇"的克劳迪斯，身上流着该隐（《圣经》中的杀弟者，事见《旧约·创世纪》——作者）的恶血。而且，由于国家与其统治者同属一体，所以丹麦也跟着篡位者一同担负血腥的罪责：它的

> 自然秩序既已被打乱，国家便受混乱的威胁。内有争斗，外有敌患。正象哈姆雷特所言："时代混乱了。哦，倒楣的我却要担负起重整乾坤的责任！"
>
> 哈姆雷特在本剧中所扮演的角色，是王子兼英雄。为了把国家从灾难中拯救出来，他不但要报杀父之仇，同时还得将他自己当作王族的一个替罪羊，献身出来。…他不甘心担任这一净化剂的角色，这是他一再延宕，迟迟不下手的主要原因。①

按照这种原型分析，《哈姆雷特》的表层故事之下，似乎还潜藏着更深沉的原型主题。王子暗中查询凶犯，看起来是要弄清父王被害的真相，但从深层来看，他的查寻把他引向了人性的奥秘。他那"活着，还是死去"的独白分明透露出对人类生命和命运的沉思。正象斯芬克斯谜语的谜底是"人"一样，哈姆雷特所猜之谜的谜底也由波隆涅斯的训诫揭示出来："忠于你自己。"由此看来，"哈姆雷特的探寻即是我们大家所作的探寻：寻求那稀有的、难以把握的试金石——自知自觉。"② 原型批

① 居因等编《文学批评方法要览》，1966年英文版，第129—130页。

② 居因等编《文学批评方法要览》，第131页。

评家对《哈姆雷特》一剧的发掘工作是否符合莎剧的原意，这里不拟做过多的评价①，值得注意的倒是他们有别于其他批评流派的独特着眼点和方法。

与墨雷同时的英国女学者赫丽生在《忒弥斯女神：论希腊宗教的社会根源》（1912）和《古代的艺术与仪式》（1913）等著作中，对同一论题展开了实证性研究。她强调说，希腊文"戏剧"(drama)和"仪式"（dromenon）两个词之间的相似性绝非出于偶然。人们习惯于认为，仪式是僵死不变的规则程式，而艺术则属于自由想象的天地，二者似乎风马牛不相及。然而，这是一个由来已久的误会。其实，"这两个分家了的产物本出一源；去掉一个，另一个便无法了解。一开始，人们去教堂和上剧院是出于同一个动力。"②这种情形，在古希腊盛大的新春庆典期间所举行的狄奥尼索斯（即酒神）仪式演出中表现得格外分明。当时的雅典市民整日陶醉在剧场中观看表演，这本身就是一种敬神行为，又是一种社会义务。看戏的费用亦由政府津贴，这和现代的观众在晚饭后步入剧院去寻求消遣大不一样。赫丽生借助于弗雷泽《金枝》所提供的

① 参看《从哈姆雷特的廷宕看莎士比亚思想中的封建意识》《陕西师大学报》1985年，第2期。

② 赫丽生《艺术与仪式》，中译文，见《外国现代文艺批评方法论》，江西人民出版社1985年版，第129页。

丰富材料，从古希腊的宗教演出上溯到埃及和巴比伦的岁神祭仪，进而推论说，古代的艺术和仪式相辅相成，源出于同一种人性冲动，那就要通过模仿行为来表达主体情感意愿的强烈要求。这样，赫丽生在她的研究中自觉地修正了自柏拉图以来流行的艺术模仿说，使艺术起源的问题有了新的实证性说明。

对希腊古典文化的特殊兴趣和对仪式功能的关注是剑桥学派的共同特征。康福德不仅论证了喜剧的仪式渊源，而且在《从宗教到哲学》这部为后人广泛称引的著作中，首次提出希腊哲学思想亦肇端于神话和仪式的观点。看来，后人把剑桥学派的研究划归原型批评一类是有充分理由的。不过在做出这种归类的时候，似乎应该说明，该派学者是早在原型批评这个概念出现以前的一些原型批评家。尽管他们的研究不限于文学本身，广泛涉及了宗教、艺术、文化史和思想史，但他们以充分的证据解决了古希腊戏剧文学的仪式基础问题，其结论至今为国际学术界所采纳。他们的研究角度和方法给后人提供了有益的经验。“文明”与“原始”这两个被人为地割裂已久的领域之间重新沟通为一体，许多文学和文化现象得以在深广的史前背景中得到溯源求本的考察。“懂得了起源便懂得了本质”这句

启蒙时代提出的理性格言再一次显示出它的魅力。

继剑桥学派之后，在本世纪二三十年代，横跨宗教学，民俗学和文艺学等领域，形成了所谓“神话——仪式学派”（Myth and Ritual School）①。从原始文化，民间宗教礼俗诸方面着手研究文学的流变，又不断有新的成果问世。英国女学者杰茜·韦斯顿（J·L·Weston）在《从仪式到传奇》（1920）一书中考察了欧洲中世纪流行的圣杯故事的仪式基础，从而将剑桥学派的方法扩展到古典戏剧以外的文学样式研究之中。她的这部著作和弗雷泽的《金枝》又反馈于文学创作实践，奠定了现代派诗歌的里程碑之作《荒原》的构思基础。这样，原型批评和创作中的神话倾向交相作用，使二者同时获得迅速的发展。法国文学史家奥特朗(Ch·Autran）论证了希腊、印度、伊朗和巴比伦的叙事文学源于仪式；美国考古学家卡彭特（R. Carpenter）在《荷马史诗中的民间故事、虚构和英雄传说》（1946）一书中认为，《奥德修记》这部希腊史诗的核心故事滥觞于熊图腾的祭仪，主人公奥德修斯本人则是熊图腾的后裔②。匈牙利著名的马

① 胡克（S.H.Hooke）编《神话、仪式和王权》，牛津大学出版社1958年英文版，第263页。

② 卡彭特《荷马史诗中的民间故事、虚构和英雄传说》加利福尼亚大学1946年英文版，第128页。

克思主义美学家和文学批评家卢卡契在《审美特性》一书中，借鉴弗雷泽的巫术模仿理论及剑桥学派的研究成果，提出了审美发生的新理论假说。

此外，在日本，有小金丸研一、伊藤清司等学者研究仪式与文学的关系。前者在《古代文学的发生序说》一书中以本国的材料为主要依据，提出了抒情文学起源于仪式的观点。他指出，韵律文学最早出自仪式上的唱和形式，“召魂祭仪的唱和歌是日本短歌和长歌发源的直接土壤”①。高崎正秀在为该书所写的序言中进一步断定：“一切文学艺术都来自宗教上的仪式，最初的日本文学便是从祭祀仪式上发生的巫觋文学，作为一种咒术宗教而存在。

综观上述见解，笔者以为，仪式就其实质而言是一种特殊的象征性交际行为，文艺起源于仪式的说法在微观的实证方面自有其合理性，但若从宏观的，多元的方面看，又难免有其片面性。实际上，各门类艺术的起源，包括各种宗教形式的起源，归根结底都可以在主体符号功能的系统发生过程中得到适当的说明②。

① 小金丸研一《古代文学的发生序说》东京，樱枫社昭和64年版，第284页。

② 参看叶舒宪，俞建章《艺术起源与符号发生》，《当代文艺思潮》1985年第6期。

还有一些批评家虽然深受剑桥学派和神话—仪式学派的影响，但不再纠缠于文学的直接起源问题，转而去研究个别作家和作品，也取得了显著效果。美国戏剧理论家费格生（F·Fergusson）以替罪羊仪式为基点重新阐发索福克勒斯的名剧《俄狄浦斯王》，提出了“悲剧行动的旋律”——即“意图——情感——认识”的心理过程①在批评界引起重视。巴伯尔（C.L.Barber）联系民间风俗节庆仪式阐释莎士比亚的6部喜剧，著有《莎士比亚的节日喜剧》（1959）一书。书中指出《仲夏夜之梦》与中世纪英国流行的“五月游戏”（May Game）在时间、地点、场景和人物活动程式方面合若符契，使这部为人喜爱的剧作在地方文化和民间风情的实地背景中获得新的理解②。另一位莎学家威尔逊·奈特（G.W.Knignt）的研究更为引人注目。他不是从原始宗教仪式或地方文化的角度，而是从构成西方文化中心的基督教观念和仪式的角度，对莎士比亚的整个创作做了重新解释。

在奈特看来，伟大的戏剧不光是供人娱乐的，可以把它们看成一种庄严的典礼，演员和观众一同

① 费格生《俄狄浦斯王：悲剧行动的旋律》，洛奇（D.Lodge）编《20世纪文学批评》。1972年英文版，第042—420页。

② 巴伯尔该书节选，见福斯特（R.Foster）编《现代批评》1969年英文版，第430—438页。

加入到那肃穆而威严的精神境界中去，分享。体悟那其中的深邃含义。莎士比亚的喜剧虽然丰富多彩，故事情节各不相同，但往往用某种仪式来收场。《爱的徒劳》、《第十二夜》以歌唱收场；《无事生非》和《仲夏夜之梦》以舞蹈和游行收场；《驯悍记》和《温莎的风流娘儿们》以伦理训诫收场。这些都是仪式程式的表现，其作用也类似于宗教的仪式：使合理的愿望得到满足，使错误和过失得到纠正。莎士比亚的历史剧主题严肃，更应从神圣仪式的涵义方面去理解。至于他的悲剧，则总是或隐或现地透露着耶稣基督受难神话的反光。在《亨利四世》、《裘力斯·凯撒》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《李尔王》等剧中，作者曾一再借剧中人物之口表达出关于牺牲、祭献的宗教观念。剧中的许多悲剧英雄都是作为牺牲者死在舞台上，还占据舞台的中心位置，架在高处，恰似摆在祭坛上。悲剧的结局也总象祭献仪式：

> 例如哈姆雷特由四个士兵抬下，波林勃洛克跟随着理查二世的灵柩。勃鲁托斯死后隆重地停放在渥大维的帐幕内；又如《罗米欧》一剧中把一双情侣葬入陵墓，《奥瑟罗》中的卧榻；又如考狄利娅死在

李耳的怀抱，更为怵目；克莉奥佩特拉兄前死后都有侍女殉主，很象《新约》中耶稣和两个强盗被钉的三付十字架。莎氏经常用这种生动的形象，表现牺牲的积极意义，这在其他悲剧作家中是很少见的①。

经过这样的对比分析，奈特最后得出结论说，基督的牺牲行动在莎士比亚的悲剧世界中占据着中心地位，所有这些悲剧不妨都看成是对同一牺牲行为的各种各样的诠释。“莎士比亚笔下的英雄，每个都是一个小型的基督。”②不难看出，奈特的观点怎样为弗莱所接受并加以提炼：悲剧是对牺牲的模仿。在悲剧中如同在牺牲仪式中，有两种彼此相矛盾的情感，即对英雄死亡的必然性的恐惧感和对这种死亡的不合理性的遗憾感③。尽管奈特的研究触及了西方悲剧的本质，并使莎剧中被忽视的一面显现在世人面前，但他的具体结论仍不免过于武断，他在竭力把“多”纳于“一”时，反倒看不到“一”以外的东西了。

① 奈特《莎士比亚与宗教仪式》中译文，《莎士比亚评论汇编》下卷，中国社会科学出版社1981年版，第423页。

② 奈特《莎士比亚与宗教仪式》第423页。

③ 弗莱《批评的解剖》第214页。

4-2 容格学派．原型心理学

与剑桥学派的人类学家们不同，容格学派的批评家们所偏重的不是从文化、宗教方面探讨社会群体的外在行为及其与文学发生的关系，而是从心理方面研究原型在创作和欣赏过程中的内在反应。就这一点而言，容格学派的原型研究又可归入艺术心理学的范围。在这方面，做出了显著成绩的有英国女学者鲍特金（MaudBodkin）和德国学者纽曼（Erich Neumann）等人。

鲍特金早年曾在苏黎世旁听过容格的分析心理学讲座，她带着容格原型理论的深刻影响开始了文学研究生涯。1934年问世的《诗歌中的原型模式》一书便是她借鉴分析心理学对文学进行跨学科研究的一项尝试。该书第一章《悲剧诗歌中的原型模式》一开始就提出了这样的问题：象《俄狄浦斯王》这样的古典悲剧为什么能够历久不衰地打动古今的观众呢？剑桥学派的理论家们对这个问题的解答是，因为悲剧中潜存着原始的“替罪羊”仪式的模式和主题，这种仪式普遍发生在世界各民族的早期历史中，因而对各民族人们的思想和行为有重要的影响。鲍特金不满足于人类学家的答案，她把问

题进一步引向了原型的心理功能层次：《俄狄浦斯王》中表现了一种原型性的冲突，即遭受瘟疫的社会群体与导致了这场瘟疫的主人公个人之间的冲突。这种冲突是每个人在心理发展过程中都要经历的本人的自我形象和群体的自我形象之间冲突的外化表现。悲剧经验一方面在英雄人物身上使具有想象欲望的自我得到客观的形式，另一方面又通过主人公的受难或死亡，满足情感的反向运动：即放弃本人自我的欲求，将它归化在具有更大力量的群体意识之中。① 悲剧冲突的解决将在观众心理中引起某种释放感，它在心理功能上十分接近与悲剧观念素有关联的宗教上的净化与赎罪。欣赏悲剧也就是观众直接参与到由伟大的悲剧诗歌和神话形象所传达的道德的、心理的传统中去，参与到人类生活的本质节奏中去，获得某种超个人的精神生命的体验。在这里，我们看到了容格关于“梦是个人化的神话，神话是非个人化的梦”的观点的反响。

鲍特金在给悲剧的艺术魅力提供了新的答案之后，继而将原型心理探讨扩展到戏剧以外的其他文学领域，用死而复活、英雄与恶魔、天堂与地狱这样一些原型的心理功能去阐释柯勒律治的《老水手

① 鲍特金《悲剧诗歌中的原型模式》，载福斯特编《现代批评》1963年英文版，第219页。

之歌》（旧译《古舟子咏》）、弥尔顿的《失乐园》、歌德的《浮士德》、但丁的《神曲》等一系列重要作品，试图从审美心理方面描述艺术家和读者对潜藏在素材或作品下面的原型内容的认同感受。

鲍特金的著作一般被看成是容格学派在文学理论方面的代表作，但实际上她对容格的观点是有所扬弃和修正的。例如，对容格关于原型的遗传性的说法，鲍特金显然持有异议。她认为人类情感的原型模式不是先天预成在个人的心理结构中的，而是藉特殊的语言意象在诗人和读者的心中重建起来的。针对容格所说的种族经验的“生物性继承”，她强调的是“社会性继承”（Socialinheritance）在创作中的决定作用。“……语言也是我们的祖先传下来的，它激活我们继承性的潜力，在我们对语言中所保存的意义的那种‘社会性继承’所发生的反应中，我们得以分享种族经验。”① 用当代的术语来说，所谓原型模式并不能看成是某种遗传信息的载体，同语言符号一样，它也是文化信息的载体形式。在重构人类情感经验方面，它有着不可替代的作用。

由于鲍特金注重原型模式的社会继承方面，她的研究范围也日趋将心理学与人类学相沟通。她

① 鲍特金《悲剧诗歌的原型模式》，载福斯特编《现代批评》，1963年英文版，第210页。

指出："要探索现代的心灵对伟大诗歌题材的想象反应的研究者，如果不仅考察医学心理学家的著作，而且还考察试图对原始人的反应做科学研究的那些人类学家的著作，是会有益处的。"① 在鲍特金的促进下，心理学与人类学两股潮流的汇合，成了原型批评迅速发展并走向体系化的重要推动力。

容格学派的另一位学者纽曼主要致力于一个原型主题——"大母神"的心理学和人类学研究，先后发表了《艺术与创造性无意识》、《女性的心理发展》、《大母神：一个原型的分析》等著作。纽曼曾于1934年至1936年间求学于容格门下，成为一个职业心理学家；他同时又吸收了人类学家，特别是弗雷泽《金枝》的方法和经验，使自己的原型研究别开生面。他的《大母神》（1955）一书选择了一个几乎与人类意识发展伴随始终的原始意象，收集了自旧石器时代的洞穴壁画直到当代美国雕刻家艾普斯坦（J. Epstein）等人的雕像为止的、遍布各个不同的时代和民族的文献材料和实物材料，详尽地探讨了大母神原型在古代信仰、仪式、原始艺术、梦、幻想以及现代的儿童心理、健全的艺术家与精神病患者的艺术作品中的外在表现，历述了该原

① 鲍特金《悲剧诗歌的原型模式》，载福斯特编《现代批评》，第210页。

型在不同地区的神话和民间故事中的变体，最后归结到心理学上来，试图说明人类和个人都要经历的一个心理过程，即从母系无意识(maternal unconscious)中分化出来，直至获得真实的自我意识。哈定(E.Harding)在《分析心理学杂志》上为该书撰写的书评中说，任何一个读了这本书的人，都将发现自己加深了对心理生活的认识，并在一种既有刺激性又有启发性的方式中澄清对历史的理解。

纽曼与鲍特金不同，他不但不放弃容格的原型遗传性观点，反而用具体的原型分析充实和发展了这一观点。在他看来，集体无意识的原型是先天的无形的心理成分，在艺术中才获得形式。在《列奥那多·达·芬奇和母亲原型》一文中，纽曼重新讨论了弗洛伊德和容格对这位画家的解释，试图说明，原型借以获得形式的表现中介，原型显现之际的时间和空间，原型所寄存于其中的个人心理，将铸定原型的各种不同形式。而对达·芬奇来说，艺术作品和艺术本身都不是独立自足的物体，它们只不过是他内心状态的一种工具和延伸。在《艺术与时间》和《创造性的人和变形》两篇文章中，纽曼又从心理学角度讨论了现代艺术的问题。他将现代艺术家看成是孤寂的英雄，其使命常常就是对抗他的时代的文化成规，并忍受一种悲剧性的孤独。现代艺术的形

式问题与现代世界的混乱状态、与人们探求自身的生命和命运的方式的根本性变化都密切相关。

纽曼指出，在众多艺术家和作家心灵中占主导地位的母亲原型，不能用儿童与其母亲的关系来解释，因为这种关系可以是好的、亲密的、也可能是不好的，甚至敌意的。而且，有些艺术家的母亲很早就去世了，有些则活得比艺术家本人更长。就性格来说，有的母亲是好强的，外向的，有的则是柔弱的，内向的。精神分析学认为决定性的因素是儿童的自我与母亲的关系，但却没有注意到这种关系正是由母亲原型所塑造而成的。对一般正常人来说，随着儿童长成大人，母亲原型的重要性消退了，个人同现实的母亲的关系铸塑成形，而正是从这种关系中，个人发展出了他同世界和其他个人建立关系的能力。如果个人同母亲的关系受到了损害，结果便会出现神经官能症或其他反常的心理反应。不过，对于那些仍然受到母亲原型支配的个人来说，就不会发生病态反应，反而会出现一种过人的创造性。母亲原型是整个原型世界中的决定性影响的象征，这种影响甚至在生理的水平上也发生作用。大母神的原型的决定作用标志着整个原型世界的决定作用，而原型世界则是儿童心理世界的基础，是一切意识发展的基础。个人在发展其自我人格的过程中，大母神

的原型世界必然要同以男性、父亲为中心的现实世界发生冲突，同整个男权文化的价值常规和集体意识发生冲突。但是创造性的人往往不会放弃原始的母性原型世界，不会同现实环境相妥协。“他们就象神话中的英雄，站在父亲的世界的对立面。”① 正常人或许在接受文化教育中的过程中逐渐放弃了母性原型世界，同父亲原型相认同了，变成循规蹈矩的父权社会中的一个成员。而创造性的人则永远受着“俄狄浦斯情结”或“自恋情结”的强力支配，变成父权社会中敏感而痛苦的异己者，反叛者。这样，孤独就成了天才艺术家与生俱来的不幸。

纽曼的母亲原型学说在西方文艺学内产生了很大反响，70年代以来符号学和后结构主义思潮中的女权主义理论，精神分析文艺观的当代变体——布卢姆的俄狄浦斯大战说，都明显地表现出纽曼理论的影响。

此外，法国哲学家和文学批评家加什顿·巴什拉（Gaston Bachelard）的理论研究也可归入原型心理学的范围。他将精神分析学的释梦理论，容格的原型理论，在现象学的基础上加以融合改造，著有《火的精神分析》，《梦中的水》，《梦中的

① 纽曼《艺术和创造性无意识》，英译本，普林斯顿大学1971年版，第185页。

气》，《幻想和睡梦中的土》等著作，对西方传统的四大元素的原型意义做了专门的研究，并在此基础上写出《幻想的诗学》，提出系统的现象学的文学心理学。一位评论家评价说："巴什拉的著作通过对精神分析概念的哲学改造，给精神分析和文学之间关系的历史带来了新的因素。在他的观念中，精神分析不仅仅是把梦的经验简化为一系列普遍的象征……精神分析是一门描述的科学，其目的在于建立某种联系，把在作家个人作品中看到的意象同人们普遍理解的象征联系起来。意象是有相当大的选择性的，对意象的选择不可避免地取决于个人的偏好，并且深深地植根于具体经验。巴什拉的这种方法的效益是两方面的：它为文学研究提供了一种工具，同时为想象心理学的知识——不论是在意识的层次上还是在无意识的层次上——做出了贡献。"① 与弗洛伊德，容格都不同的是，巴什拉不仅强调象征的普遍性，更强调同一象征在不同的个人想象中独特的价值，这就使他的原型心理研究走向了重视个人具体体验的真实性的现象学方向。在阿润森（Alex Aroson）的《莎士比亚的心理与象征》

① 库什纳（Eva M. Kushner）《加什顿·巴什拉的批评方法》，收入司洛特（B. Slot）编《神话与象征》1963年英文版，第71—78页。

（1972）以及我们后面要提到的洛奇的著作中，可以看到巴什拉这种方法的进一步发展和运用。

4-3 原型的文化价值研究

人类学和心理学的原型研究大都倾向于自外向内来考察文学现象，而职业的文学批评家往往有另外一种旨趣和习惯，即对文学做由内向外的研究。美国批评家蔡斯（R.Chase）和费德莱尔（L.Fiedler）等人便擅长做这种由内向外的引伸，从对具体作品的原型分析中发现特殊的社会问题和文化价值，引起人们的普遍关注。

蔡斯曾在《神话的探求》(1949)一书中强调，神话即是文学艺术。远古神话曾经驯服过人性中的毁灭力量，现代神话作为一种新的艺术创造应该发挥同样的功能。在同年发表的《麦尔维尔研究》中，蔡斯试图阐发这位美国作家所创造的个人神话的社会政治意义，认为麦尔维尔的神话是一种象征性的寻求父亲的努力。这个父亲不是宗教中的上帝，而是一种文化理想。这个神话具有两个中心主题：堕落与探寻。所要探寻的恰是在堕落中失去了的东西。堕落是麦尔维尔从家庭的命运和自己的命运中获得的一个本能的意象。蔡斯发挥说，麦尔维尔的

个人神话同时也是原始的美国神话：美国也经历了失去父亲后的探寻，它被从欧洲文化的古老土壤中分离出来，抛掷在美洲的荒原上，就象《旧约》中的以实马利被父亲赶出家园一样。麦尔维尔通过他的神话创造，实际上提出了这样的问题：美国能否成为真正的普罗米修斯？也就是说，违背父神宙斯的意志，以自身的创造性领导人类走向更高的文化层次？①

蔡斯的“神话发现”因立论新颖曾惊动一时，不过他的观点虽然颇有气势，但论证却显得牵强，难免招致了许多尖锐的批评。倒是费德莱尔在阐发文学原型的文化价值方面提出了既发人深省又较有说服力的见解，他的代表作《美国小说中的爱与死》（1960）等书成了美国“新一代的大学和高中教师们对于我们的（指美国的——引者）古典文学和我们的文化做出新的理解的基础，同时也成了文学批评研究的典范”。② 费德莱尔认为，人类意识始于叙述故事，那是对经验的一种原型性直觉领悟。科学的兴起导致“从直觉到概念的堕落”，导致感觉能力的不断退化。科学知识是一种无情感的知

① 参看伯克兰德（E.Borklund）《当代文学批评家》1977年英文版，第115页。

② 参看伯克兰德（E.Borklund）《当代文学批评家》，第202页。

识，是对自然的一种“劫取”。只有想象的文学依然保留着直觉与情感，并借原型的力量传达出人类所面对的基本生活境况以及与之相应的情感要素。文学家代表社会的良心，他们的作品是对生活的批评。费德莱尔从对具体作品的分析中概括出构成美国小说叙述中心的几个重要原型：犹太人、印第安人和黑人等，作为这个多民族新兴国家的社会和历史力量的焦点，用来说明人们意识不到的有关政治、道德、种族和性方面潜在的现实问题。例如，他在19世纪美国文学的重要作品，如达纳的《当水手的两年》、库柏的“皮袜子小说”、麦尔维尔的《白鲸》和马克·吐温的《哈克贝利·芬历险记》中发现了“美国生活中的返祖现象”，即对童年生活的怀念和对同性黑人的爱慕情感：如《白鲸》中的伊西墨尔对黑奴魁奎克的眷恋；《最后一个莫希干人》中的纳提·邦坡和印第安人金加古克之间的终生爱慕；达纳小说中的故事叙述人对黑人霍普的追求；马克·吐温笔下的男孩哈克对黑人吉姆的感情。费德莱尔写道，许多世界著名小说中所描写的感情都是异性间的爱，无论是柏拉图式的精神之恋还是通奸、私奔或调情。“但在美国小说中，我们却发现一个逃亡的黑奴和一个无名小子并躺在木筏上随波逐流，任费心机地逃跑；或者一个流浪水手

躺在叉鱼手的画着花纹的手臂上……”对于文学中的这种特异现象该做何解释呢？这位批评家接着写道：“这些故事所描写的童年状态和同性爱恋，我模糊地有些感觉，但只有通过努力才会发现：尽管我们有许多成年人由于肤色的差异而厌恶有色人种，甚至产生仇恨的情绪，这些故事却都在歌颂白人与有色人之间相互爱悦的感情。这种意识受到公开事实的压力，只是不自觉地存在着，……朦胧地体现于一个原型。”① 暴力和种族歧视的现实粉碎了多民族人民友爱相处的纯真之梦，然而这梦却没有全然绝迹，它化成集体的潜意识，透过作家——社会的良心——无意识地悄悄化作小说中常见的主题，化作儿童那无邪的爱心。

这样，费德莱尔就能够从自己的研究中修正“原型”这个已被滥用的术语：

> 我说的“原型”是指由观念和感情交织而成的一个模式，在下意识里广泛为人们理解，但却很难用一个抽象的词语来表达，同时它又是那么“神秘”，不经过周密的考察是完全无法分析辨明的。这种复

① 弗德莱尔《好哈克，再回到木筏上来吧！》中译文，《西方文艺批评的五种模式》，重庆出版社1988年版，第170页。

> 杂的心理情结需要通过某种模式的故事，既体现它又象是掩盖它的真正含义；待到它的原型意义被“分析”出来，或者根据表达它的语言找出了它的寓意之后，整个奥秘才会昭然若揭。①

从上述表白中，我们可以看出，原型批评已不仅仅局限于从古代神话仪式中提出模式，它也可以和社会的，历史的，伦理道德方面的兴趣结合起来，从现当代的流行作品中发现具有特殊文化价值的神话和原型，使文学批评超越作家本人的无意识，上升为具有深刻的理性洞察力的文化批评。

似应说明，原型批评在实质上可以看作是对文学的人类学研究，如弗莱所表明的那样。所以，尽管这种批评也关注社会历史问题，但其考察文学现象的思路和方法却与传统的社会历史批评有明显的不同：原型批评家不是在意识的层次上工作，即把特定的文学作品同特定的社会历史做直线性的联系（马克思早就说过，“困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。”②），

---

① 弗德莱尔《好哈克，再回到木筏上来吧！》中译文，第170页。

② 马克思《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》人民出版社版，第2卷，第114页。

而是要去发掘作品中潜在的、人们意识不到的却又是反复出现的东西，这种东西同社会历史问题的联系不是直线性的。这正象列维—斯特劳斯区别历史学和人类学时所指出的：

> 历史学根据社会生活的有意识的表现，来组织其材料，而人类学的研究则在于深入探讨社会生活的无意识的基础。①
>
> 从有意识到无意识的转化是与从特殊到普遍的进程相联系的。……有必要并有充分理由去把握潜伏于每种制度、每种风俗底下的无意识结构，从而获得一种能够有效地应用于其他制度和其他风俗的解释原则（a principle of interpretation），这当然要有充分深入的分析作为先决条件②。

正象人类学家不能为他所调查的社会成员的意识表现所迷惑，不能满足于故事讲述者或资料提供者的解释一样，原型批评家也不能跟着作家的意识表现——创作主张、关于自己作品的声明、解释等——

① 列维—斯特劳斯《结构人类学》第1卷，英译本1963年版，第18页。

② 列维—斯特劳斯《结构人类学》第1卷，第20—21页。

亦步亦趋，他们要从意识的表象之后寻找无意识的基础，从特殊中寻找普遍。不过，由于“习以为常”的缘故，由于“只缘身在此山中”，所以本文化区域中的成员往往不能识出“庐山真面目”。如费德莱尔所说，象《哈克贝利·芬历险记》和《白鲸》这样一些以童年纯真之梦和异族人相爱为潜主题的美国经典小说，早自少年时代就已不自觉地占据了美国人的心灵，“除非树立某种新信念，我们很难摆脱固定的看法，那些家喻户晓的人物已经和我们的思想感情建立了千丝万缕的联系！外国人比我们自己更容易一针见血抓住事情的要害。D·H·劳伦斯发现我们的经典著作贯穿着一个连贯的主题：逃遁和纯洁的男性爱。甚至不能阅读英文的洛卡（西班牙诗人），在《纽约的诗人》一书中本能地抓住了哈莱姆和华尔特·惠特曼之间的紧密关系，发现仙女即指诗人。”① 上述事例足以说明，原型批评要求批评家拓展自己的文化视野，从狭隘的民族主义的自满自大态度中解放出来，用人类学的即比较文化的眼光来重新审视本民族的文化现象，发掘那些具有充分解释力的集体无意识的原型。当然，这一工作既要有与之相应的人类学的知识

① 费德莱尔《好哈克，回到木筏上来吧！》，同前引书，第174页。

结构，又要有严谨的、充分的分析，否则的话，客观的“发掘”就难免会蜕变成主观的“发明”了。

随着评论界对马克·吐温的重新认识，哈克这个流浪儿童成了人们最感兴趣的话题。经过许多学者的阐发，《哈克贝利·芬历险记》被推许为美国这个年轻国家的经典神话，哈克也获得了“美国的亚当”之美称，至今被公认为美国文化、美国人性格的象征：

> 他具有我们所欣赏的美国实业家和政治家所具有的口才和敏锐；他确实是一个自立自主的青年，毫无阿尔杰①的人物所具有的那种物质主义和刻板的德性。他具有天真质朴、活泼可爱、敢做敢为、以及我们所着迷的美国运动员的那种精力和机巧。他聪明而又爽快。他头脑灵敏，但非理智。他还有插科打诨的幽默本领，这是我们所喜爱的美国艺人的特长。不过，虽然拥有以上这些外在优点，哈克却也是一个敏感的，感到良心不安的“孤独者”，对于人与人之间的残酷不人道，对自己偶尔

① 阿尔杰（Horatio Alger, 1834—1899），与马克·吐温同时的美国作家。

伤害吉姆的感情的做法，都会觉得苦恼。他虽然有着一般的现实观念和实际倾向，但他却是一个道德的理想主义者，他的人类尊严感远远超过了他的年龄。有时，他又是一个神秘主义者，一个白日梦者（或者更准确地说，是一个夜梦者），对于神圣的自然美具有异乎寻常的细腻感受。总之，他是美国人常常以这样或那样的方式加以理想化的好“顽童”（Bad Boy）。他虽然也见过小伙子布朗①所遇到的同样多的人性中的邪恶，但他却能以他的幽默感，特别是他的人情味，去超越布朗的那种悲观忧郁。

假如我们把哈克视为一个原型的美国英雄，那么，他的故事便是美国历史的寓言了。②

文学批评家的这类阐发为整个美国社会舆论界提供了所谓“美国之梦”：一个象哈克那样年青、缺乏经验，但前途充满光明和希望的民族，也会以孩子

① 布朗是美国作家霍桑同名小说的主人公。

② 盾因等编《文学批评方法要览》，1966年英文版，第148--149页。

般的乐观去战胜邪恶、伪善、不公、残忍和奴役等等阴影，从无知到成熟，去争取把在旧世界（欧洲大陆）已丧失了的乐园重建在美洲新大陆上。

然而，只要我们还记得弗莱所说的梦有美梦和恶梦两种的话，那么也就不难理解，为什么随着美国文学的现代发展，旧日的美梦“置换变形”成了今日的恶梦。在海明威的笔下，我们清楚地看到“美国的亚当”哈克怎样被“置换”成了“美国的伤兵”涅克①，后者故事又为现代美国人提供了伤心的“失乐园”神话。痛苦、疾病、伤残和死亡取代了往昔的幽默和微笑，成为海明威的主人公永远无法逃脱的宿命。美国批评家菲力浦·扬写道：“如果哈克是真正的美国人——还不曾有人否认过这一点——那么，海明威的这位痛苦的、失眠的、被死神纠缠的主人公也是美国人，而且是百分之百的”。“海明威重复马克·吐温的故事，这就确立了美国经验的两个世纪过渡的延续性，并且极大地增强了两个故事各自的意义。……故事的重复是由传统决定的（弗莱所谓“文学产生文学”——作者）。它也证明这个故事具有非一眼看得穿的生命

① 涅克是海明威第一个短篇小说集《在我们的时代里》中的主人公。

力，而且它的意义不是浮在表面的。当这个故事也用现象和叙述的方式阐明一个道理时，我们就称之为‘神话’。”① 这里的说法代表了现当代批评家普遍扩大化了的“神话”概念，实际上也就是象征寓言的意思。海明威的现代神话告诉美国人说：这个民族起程时是意气风发，满面春风的，但是战争、暴力和邪恶的势力远比善良和纯真更为强大。“我们应该，我们能够是另外一个模样的，可惜我们尚未成熟便被我们注定在其中生息的世界摧残了，而现在要想改变已为时太晚。”

若借用南宋词人辛弃疾的一首词，我们是否可以说，马克·吐温所做的是开拓进取时的“少年”美国之梦，其乐观幽默的主调实在是出于“不识愁滋味”的缘故；海明威所做的已是成年的美国之梦了。这个在帝国主义战争中饱经精神和肉体的摧残的战士兼作家，正是在代表他的民族充分体尝了“迷惘的一代”的愁滋味之后，才放弃了传统英语文学的那种夸饰冗繁的写作积习，开辟出自己那凝炼含蓄，“欲说还休”的“冰山风格”的吧。

① 菲力浦·扬《世界和一个美国神话》中译文，见董衡巽编《海明威研究》，中国社会科学出版社1985年版，第394—416页。

4-4 原型的语义学和语用学研究

除了从宗教、心理、社会文化诸方面研究原型之外，还可以从语言、意象、象征的角度研究原型的意义发生和演变，或研究原型在具体作品中的语用功能和修辞学意义。笔者将这两类研究分别称为原型的语义学研究和语用学研究。

美国哲学家威尔赖特（P·Wheelwright）是原型语义研究的代表人物。他的《燃烧的源泉》（1954）和《隐喻与真实》（1962）被视为原型批评的必读参考书。文学原型作为一种具有约定俗成的语义和联想群的意象，总是以语言为媒介而存在的。那么，原型的语言与日常的或科学的语言有没有差别；如果有，又是怎样区分的呢？威尔赖特试图回答上述问题。《燃烧的源泉》副标题是“象征语言研究”，该书发挥了新批评派关于诗是一种语言的论点，提出了“速度语言”（即语义平淡的语言）和“深度语言”的区别：前者是逻辑的语言，它“只能表达无限的语义可能性的大千世界中有限的一些情况”；① 后者是超逻辑的象征语言，广义地

① 威尔赖特《燃烧的源泉》，亚当斯编《自柏拉图以来的批评理论》1971年英文版，第1104页。

说便是诗的或表现的语言，它植根于宗教、神话和艺术所形成的象征系统，成为原型赖以存在和显现的框架。威尔赖特借用存在主义神学家马丁·布贝尔（M·Buber）的一种比喻来说明这两种语言的特征。速度语言倾向于把认识者和认识对象分离成“我——它”关系，用分析和抽象使对象非人化，成为对象物即“它”。深度语言则使认识者和认识对象保持一种亲密的“我——你”关系，认识者将把他在外部世界看到的每一种有意义的事物当作“你”，并通过想象使自己和事物对换身份，让事物用“我”的即人的身份发出信息，我自己变为信息的接受者。

在《隐喻与真实》一书中，威尔赖特从哲学认识论的层次进一步阐述了象征语言问题，勾勒出原型语义的生成线索。他首先对象征和隐喻这两个概念做了区别，认为象征“一般指相对稳定的和可重复的感知经验的成分，它代表着在感知经验本身中不能获得或不能完全获得的某种更宽泛的意义或意义群。”① 在这样一个包容性很广的定义之下，威尔赖特试图将各种不同类型的“象征”统统蕴含进去。如克莱恩（Hart Crane）的诗《桥》中的象征意象“桥”；数学的抽象符号π；基督教的十

① 威尔赖特《隐喻与真实》1963年英文版，第92页。

字；佛教的莲花；奥罗斯科（Orozco）绘画中和赫拉克利特哲学中的火；希腊神话中的大英雄式修斯等，都可以称之为象征。隐喻就不同了，它虽然也具有以此物指代彼意的特征，但它没有象征的那种稳定性和重复性。按照这一区别，如果一个意象只被当作隐喻使用过一次，就不能说它具有象征的功能。威尔赖特还认为，就西方世界来说，在基督教的体系之外的能用于文学的象征是“那些已经早先得到过文学发现的象征”①。甚至历史事件也可以用作象征，如17世纪英国诗人马韦尔写克伦威尔革命的《贺拉斯体颂歌》和现代爱尔兰诗人叶芝的《1919》。不过这种用法的前提是，诗人要确信所引用的历史事件对于他的读者来说会得到与他同样的理解和评价。一个象征可以作为主导意象在特定的作品中形成；它可以由别的诗人按照个性化的独特方式重复使用。在从一个诗人到另一个诗人的过程中，固有的象征在新的上下文中会激发出新的生命力，从而发展文学的生命。按照上述原则，威尔赖特按迹寻踪，整理出自隐喻到象征，再到原型的五个不同等级。

1.一部作品中的主导意象。如奥维德《变形记》中的变形意象，以及马拉美诗中的半人半羊和

① 威尔赖特《隐喻与真实》第97页。

鹿的意象，克莱恩诗中的桥的意象等等。这类意象就好象一部乐曲的主题，在全曲中反复出现。

2.个人性的象征。指的是对某一个诗人的想象乃至实际的生活具有持久生命力和联系的象征。对于莎士比亚来说，这种个人性的象征可以举出暴风雨、混乱、刺耳的声音、摇尾巴的狗等反面意象和与之相对照的音乐、宝石、花园、好马等正面意象。对于鲁迅来说，我们或许可以举出自《狂人日记》到《长明灯》中反复出现的狂人意象。至于李贺诗中的“鬼”，张先词中的“影”，更是与作家创作个性密不可分的个人性象征。

3.具有传世生命的超个人象征。最常见的是诗人为了自己的创造目的从以往的文学中提取出来的意象。从这种转借中得以实现的语义增生，主要表现为该意象原有的旧意义与它在新的上下文中所具有的新意义之间的融合，作为实例，威尔赖特举出了艾略特套用莎士比亚剧中的意象一事。在莎剧《安东尼与克莉奥佩特拉》第二幕第二场，爱诺巴勃斯曾说起安东尼在昔特纳斯河上第一次遇见埃及女王克莉奥佩特拉时的情景：

……她坐的那艘画舫就象一尊在水上
燃烧的发光的宝座；舵楼是用黄金打成

的；帆是紫色的，熏染着异香，逗引得风儿也为它们害起相思来了；桨是白银的，随着笛声的节奏在水面上下，使那些被它们击动的痴心的水波加快了速度追随不舍。讲到她自己，那简直没有字眼可以形容；她斜卧在用金色的锦绸制成的天帐之下，比图画上巧夺天工的维纳斯女神还要娇艳万倍；①

看了这一段描绘之后，再读艾略特《荒原》中对那倦怠的当代妓女的刻划，才可以在对比暗示中理解这组意象在以下这段文字中所衍生出的意义：

她所座的椅子，象发亮的宝座，
在大理石上放光，有一面镜子，
座上满刻着结足了果子的藤，
还有黄金的小爱神探出头来，
使七枝光烛台的火焰加高一倍。
桌子上还有反射的光彩
缎盒里倾注出的炫目辉煌，
是她珠宝的闪光也升起来迎着；
在开着口的象牙和彩色玻璃制的

① 中译文取自朱生豪译《莎士比亚全集》第10卷，人民文学出版社1978年版，第35页。

小瓶里，暗藏着她那些奇异的合成香料——

膏状，粉状或液体的——使感觉局促不安，迷惘，被淹没在香味里；

……①

在这种形同而实异、古今对照的写法中，作者所要表达的全部讽刺意义都已不言自明了。类似的情形，我们在乔伊斯、福克纳等现代作家的小说中也可以见到。不过，在威尔赖特看来，艾略特是所有现代作家中最自觉、也最持久地运用这种"引喻"技巧的人。甚至在《荒原》一诗中就可以进一步细分出这种"引喻"象征的不同类型。一个明显的区别是：有的象征只暗指以往文学中的某一作品或某一特定的段落；有的象征则既暗指一个以往的作品或段落，同时又超越它指向与之相关的其他故事系列或意义群。后一种用法可以从《荒原》中夜莺和公鸡的象征中看出，这种多重意指的象征大大丰富了语言的表现力，为读者提供了充分的联想余地。

4.文化区域性的象征。指那种不限于个别作家，对于社会或宗教共同体的成员来说都有特殊意

① 《荒原》，译文取自《外国现代派作品选》第1册，上海文艺出版社1980年版，第96—97页。

义的象征。如基督教所提供的象征：作为基督身体和血的面包与酒。对于中国汉文化来说，由屈原开创的“美人香草”的象征，由文学传统生成的梅、兰、竹、菊的象征，由《易经》太极图提供的阴阳相生象征，都可视为这类文化区域性象征。

5.原型性象征即原型。指“对于人类或至少对大多数民族来说具有相同或类似意义的象征”①。在这一定义中，威尔赖特更为严格地限定了原型概念的意义，只有跨文化的象征才可称之为原型。不过，从世界各民族文化日益开放和交流的现代趋向来看，本来属于某一文化的特有象征也会变为跨文化的原型性象征。象亚当、夏娃、伊甸园这样一些基督教象征，早已不限于西方文化，而成了世界性的文学原型。

原型为什么会有跨文化的语义普遍性呢？威尔赖特认为原因在于作为语言符号生成基础的人类感觉和联想的共通性。具体来说，地球上所有的人都必须服从万有引力定律，因而，“上”（up）就成了比“下”（down）较难趋近的运动方向。由此自然派生出诸多联想关系：向上的观念与成就的观念发生了联系，许多涉及高或上升的意象便有了美

① 威尔赖特《隐喻与真实》，第110页。

德、王权、命令的意义。人们通常说到“努力向上”；帝王“君临”其臣民；“战胜”（triumphover）诱惑；“克服”（Surmount 原文有自上而下之意）困难，等等，都与“上”的观念相关，还有许多意象如飞鸟、射向空中的箭、山峰、星辰、生长的树、高塔、有待于达到的地位、期望得到的东西等，都在经验中与“上”相联系，甚至还有伦理概念“善”。与此恰成对照的是，同“下”的观念相联系的“堕落”、“衰落”、“垮台”，宗教象征中的深渊、痛苦、惩罚等意象。

再拿“光”这个极为普遍的原型来说，在几乎所有的文化中它都有着一致的语义指向。由光的象征意义又派生出了许多有关精神现象的常用语汇，它们至今仍多少保存着造字之初所具有的联想关系，象“阐明”，“启发”，“澄清”，“明白的”等英语词汇都是如此。钱钟书先生曾注意到，宗教神秘主义文献往往把“悟”这种心理状态比喻为暗室忽明，而学习知识之“悟”也被人们比做“云开电射”。象《五灯会元》中所记载的“佛眼拨炉见火而悟”和“祖元见剔灯而悟”的故事，便是光的象征联想所致。在一则补订材料中，钱先生又写道：“电光火光喻悟。近读柏拉图书牍第七函，有论熟思而后悟一节，乃知西籍中厥喻肇始于

此。”① 把柏拉图的这句话译成中文则是：

对真理的洞见必是突然而来的，就象一颗跳动的火星燃起大火一样。

对于这种出自不同文化的类似说法产生的原因，威尔赖特的解释是：“光产生了可见性，它使在黑暗中消失隐匿的东西显现出清晰的形貌。经过一种自然而然的隐喻转换，我们便可以从物理世界中这种光的可见的活动——呈现出空间的界限和形状，转到另一种精神的活动——使观念的界限和形态显现为清晰的智力状态。于是，光就自然地变成了精神状态的一种符号，也就是说，变成了心灵在其最清晰状态时的一种标记。”② 关于光的这种语义转换的起源，威尔赖特也举出了一个比柏拉图的比喻还要早2000多年的例子。那是牛津考古队在第二次世界大战以前从古苏美尔人的学校遗趾所发掘出的一块作门楣用的碑石，上面写着：

凡安坐于此学习者，将发光如太阳。

看来，那些四五千年以前的人类最早的学生每天跨进该校大门时都会得到门楣上这个绝妙比喻的激

① 钱钟书《谈艺录》中华书局1984年版，第312页。
② 威尔赖特《隐喻与真实》，第118页。

励。威尔赖特断言这便是把物理之光转换为智慧之光的最早的象征用法。他还指出，在神话的时代，光并不是一种独立存在的实体。现代的家庭设备早已使我们把光和热区分开来了，可对古人来说，光总是与太阳或火联系在一起的。因此，光与热不过是一个单独实体的两种不同的自身表现。按照原始的类比关系，火这一物质的东西也就同精神的智慧发生了联系。从这种联系出发，便不难理解，为什么古代的光明之神如琐罗亚斯德教的伊朗神阿胡拉·马兹达，火神如印度的阿耆尼，常常被视为知识的拥有者，被称为"智者"或"哲人"。

除了光的象征之外，威尔赖特还分别考察了另外一些人类性的原型语义发生，如血、水、圆圈和轮子等等。他告诫人们说，如果现代人只醉心于抽象化的概念语言，对于这些丰富而复杂的象征语言弃置不顾的话，"那么最终的结果将是语言和思想本身的废弃"①。这极端的说法使我们自然想起了老子的著名命题：道可道，非常道；名可名，非常名。在尤奈斯库的荒诞剧《秃头歌女》中，我们又看到了威尔赖特的警告的另一种戏剧性的表现形式。可见，对人类语言抽象化发展所带来的弊端，不仅是象征和原型的研究家如容格或威尔赖特等人

① 威尔赖特《隐喻与真实》第128页。

所关注的，也是敏感的诗人和艺术家所深感忧虑的现代问题。由此也可以进一步理解，为什么电子计算机时代的人反而对远古仪式、图腾、神话、歌舞产生如此之大的兴趣。

在原型的语用学研究方面，可以列举的成果很多，包括一些虽未打出原型批评的旗号，但在实际中运用了类似的分析方法的批评家，如英国的大卫·洛奇（D·Lodge）。他的名著《小说的语言》（1966）便充分吸收了原型批评的长处，韦勒克赞誉这本书“成功地沟通了语言分析与文学欣赏、评价之间惯有的分歧”①。该书在解析夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》时，便别具慧眼地从一个纵贯全篇的原型意象“火”入手，以它作为把握作品整体的一把钥匙。洛奇指出，火是人类生活所必需的光与热之源。在英国的气候下，它是社会生活和家庭生活的象征。火也时常被用来暗指情欲，即欲火，它能带来快乐，也能烧毁一切。火还可代表基督教的精神净化和永恒惩罚。小说《简·爱》一书中100多次提到火的地方，上述各种意义都可以找到，只是随着不同的语境而起不同的作用：

① 韦勒克《辨析：文学批评的一些概念》耶鲁1970年英文版，第360页。

在描述简·爱努力争取一种象样的舒适生活，人的待遇和家庭的幸福时，家庭炉火的提法是重要的。而火的隐喻则表现出热烈地争取自我实现的紧张、活跃、惊人的内心生活，同时也表现出随着过度放纵情欲而来的灾难和惩罚。①

洛奇还发现，小说中大凡出现火的意象，其语义效用总是由上下文中一种相冲突的原素意象来限定的。简和罗切斯特之间的激情关系常表现为燃烧的火，而这种关系的断裂则表现为石、冰、雨、雪的意象。简和里弗斯之间格格不入的情况甚至暗喻在后者的名字里：勃朗特不仅常把冰冷的激流的意象用在他身上，而且里弗斯（Rivers）一词本身就指河水。简在内心独白中曾用“火山”意象，有效地传达出她对罗切斯特的那种敬畏与爱欲相交织的矛盾心理。罗切斯特也正是爱上了简那如火的叛逆性格，屡次表明他是能够赏识这种火的人：“我已经看见了，你生气的时候可真象个火神”。“你冷，因为你孤独，没有和什么人接触把你内心的火激发

① 洛奇：《火与爱：夏洛蒂·勃朗特的尘世原素之战》，中译文，见《勃朗特姐妹研究》，中国社会科学出版社1983年版第526—541页

出来。”……经过洛奇的发掘，人们在这部流行了100多年的小说中看到了以前未曾注意到的深层内涵，看到了夏洛蒂是怎样把写实主义的具体性、日常性同浪漫的激情、幻想及诗意彼此统一在火的原型意象及其语义变奏中的。

洛奇的著作对自亚里士多德以来流行的一种批评观念起了反拨作用，这种观念是，正宗的文艺学只是诗学，因为诗才是一种独特的语言形式。洛奇借助于原型批评方法冲破了新批评派的教条，为小说语言的研究开辟了新的前景。

美国批评家维恩尼（T·G·Winner）在《契诃夫作品中的神话作用》（1962）一文中研究了原型人物的运用方式与契诃夫的小说技巧及风格的关系，显示了原型的语用学研究的另一个层面。① 维恩尼指出，契诃夫这位短篇小说大师是自觉运用原型的能手，其原型人物来源有二：一是古代神话中的原型，如《宝贝儿》中运用的普绪克，《公爵夫人》和《决斗》中运用的那尔基索斯，二是前代文学名著提供的原型，如《海鸥》中的《哈姆雷特》主题，《黑僧侣》中的《浮士德》原型，《脖子上的安娜》和《带小狗的太太》中套用的《安娜·卡列

① 该文收入司洛特（B.Slote）编《神话与象征》尼布拉斯加大学1968年版，第71—78页。

尼娜》原型等。契诃夫的这种借用或隐或显，作为一种使作品获得多层次意蕴的技巧，达到嘲弄、讽喻、悲悯或情感深度的效果。如果读者忽略了作品中原型的特殊功用，就无法深入理解作者的用心以及他的作品特有的讽刺风格。

最后，还值得提到的是弗莱80年代发表的研究《圣经》文学表现规律的新著《伟大的编码》。作者在书中详细探讨了《圣经》神话及叙述模式，认为这部宗教经书也是一部首尾呼应，结构完整，并具有自身的象征语言的文学巨著。《旧约》中所述的希伯来民族祖先的历史传说看似杂乱无章，实际上由统一的类似喜剧的叙述模式联贯起来，其构思之精巧不亚于后代的小说大师。在论及《新约》中的耶稣故事时弗莱指出，这些故事的创作是以《旧约》中的摩西故事为潜在原型的。“象许多神和英雄一样，耶稣的诞生是灾难性的：希律王命令杀死伯利恒地方所有的婴儿，耶稣是唯一的幸免者。摩西也十分相似地从埃及法老灭绝希伯来儿童的企图中逃生，正如后来的以色列儿童从上帝对埃及人所有头生的孩子的屠杀中逃出一样。……摩西组织起以色列的12支派；耶稣则聚集了12门徒。……以色列人在荒漠中流浪了40年，耶稣则流浪了40天。以色列人流浪期间曾奇迹般地得到上帝赐予的食物；

而聚集在耶稣身边的人也曾得到耶稣奇迹般赐予的食物。摩西律法是在西奈山上受赐的，而耶稣的教义也是以登山训众的形式宣讲的。摩西曾将一铜蛇置于一根杆子上，用来疗救被毒蛇咬伤的人；耶稣曾把这铜蛇作为他自己被钉上十字架的榜样，这样就在致人死命的毒蛇和伊甸园中引诱夏娃犯罪的蛇之间建立了潜在的联系。”在弗莱的剖析之下，一部统治西方思想2000年的神圣经典终于还原成了按照原型的生成规则而创作出来的古典文学作品。这意外的发现，也许是弗莱本人当年构筑原型批评理论时始料未及的。

第五章

方法的综合运用的实例

——人类第一部史诗解读

5-1 《吉尔伽美什》史诗的发现

史诗是伴随着人类自野蛮迈向文明的历史进程而产生的最早的文学样式之一。世界上许多民族都有过歌颂祖先创业或部落征伐的英雄史诗。过去，人们常常把古希腊的荷马史诗奉为史诗的始祖和楷模。19世纪70年代的一次考古大发现把被人们遗忘了数千年的一部古老的英雄史诗重新展现在世人面前，这就是产生在古代两河流域的《吉尔伽美什》。

《吉尔伽美什》的发现为人类认识自身的历史开辟了一个新时代，这次发现的过程本身亦被称为

19世纪的一大“荣耀”。带来这一“荣耀”的首推年轻的英国考古学家乔治·史密斯。他本来只不过是伦敦印刷厂的一名排字工，业余钻研东方古代史和楔形文字碑铭。因著名东方学家罗林逊的赏识，得以出入大英博物馆内罗氏的工作室，接触到珍贵的考古文献。1872年的一天，史密斯从一些泥板文书的残片中偶然译读出一个大洪水故事的轮廓，这个故事竟然同他从小就读得烂熟的《圣经》中上帝发洪水惩罚人类的神话惊人地相似！由于这些泥板文书属于公元前7世纪的亚述古城尼尼微的图书馆，上面记载的传说出于公元前2000年的巴比伦人，而《圣经·旧约》的编撰晚在公元前5世纪，因此史密斯断定，《圣经》中的洪水神话源出于巴比伦。1872年12月3日，史密斯在新成立的“圣经考古学会”上宣读了他所翻译的巴比伦洪水故事，引起了巨大轰动，同时也受到教会方面的围攻。为了寻求更多的证据，史密斯亲自来到古城尼尼微遗址，两次进行实地考察，从废墟中又搜集到了几千块泥板文书的残片。经过精心的整理复原，史密斯得出结论：这批泥板文书记载的是一部失传了的古代巴比伦史诗，泥板总数为12块，洪水故事只是记在第11块泥板上的史诗中一段插话。

《吉尔伽美什》史诗的再发现是一个沉睡了

5000年的伟大古代文明之发现的序幕。继史密斯之后，考古学家们在两河流域进行了大规模发掘，使大批埋没已久的古代城市、神庙、墓葬、宫殿、艺术品和数以万计的楔形文字泥板重见天日。有鉴于这些新材料，自希罗多德至黑格尔的传统历史观为之一变，一部世界史必须重新改写了。

历史的起点不在欧洲的希腊半岛，甚至也不在北非的尼罗河畔，而在西亚的两河流域。那里远在公元前4000年，就有了人类最早的文字，这些楔形文字的发明者是苏美尔人。他们早在公元前3500年就建立了世界上最古老的城邦国家，发展起繁荣的城市文明。公元前2500年左右，苏美尔诸城邦先后被来自北方闪族的阿卡德人所吞并。到了公元前19世纪，另一个闪族的游牧部落重新统一了这一地区，以幼发拉底河畔的巴比伦城为中心，建立起新的奴隶制国家。

史诗《吉尔伽美什》就是在上述背景中逐渐形成、编定的。它的最初的完整定本约出现在巴比伦第一王朝时期，但史诗的主人公和某些基本情节却取自苏美尔人的神话、传说和历史，前后经历了10多个世纪的漫长岁月，这不能不给史诗的内容带来某种复杂性。

《吉尔伽美什》共有3000多行，用楔形文字记

述在12块泥板上。史诗的故事情节可分为以下六个部分：

（一）吉尔伽美什与恩启都结交（第1、2块泥板）。吉尔伽美什是乌鲁克城的王，他的统治过于残酷，人民祷告求助天神。天神造出一个体魄、气力非凡的野人恩启都来同暴君抗衡。两位巨人在广场上交战，胜负未分，却结为好友。

（二）征讨杉妖芬巴巴（第3、4、5块泥板）。大神恩利尔派巨妖芬巴巴守在杉树林。这妖怪的“吼叫就是洪水，他嘴一张就是烈火，他吐一口气就置人于死地”，构成世间的恐怖。吉尔伽美什和恩启都启程去征讨他，初战失利，恩启都受伤。吉尔伽美什求助于太阳神舍马什，靠神助杀死芬巴巴。

（三）女神伊什姐尔（即易士塔）的求爱和迫害（第6块泥板）。吉尔伽美什的英姿“使大女神伊什姐尔顿萌情意”。她要求英雄做她的丈夫，遭到拒绝后图谋报复，要挟天神为她造了一只天牛降灾人间，吉尔伽美什和恩启都杀死天牛，女神对他们发出诅咒。

（四）恩启都之死与吉尔伽美什的悲悼（第7、8块泥板）。众神会议决定，杀死天牛的两英雄中必死一个。于是恩启都患重病不起，12天后死去，吉

尔伽美什悲痛不已，“他就象狮子一样高声吼叫，就象被夺走子狮的母狮不差分毫。他在朋友跟前不停地徘徊，一边把毛发拔弃散掉，一边扯去、摔碎身上佩带的各种珍宝。”

（五）吉尔伽美什远游，探求生命的奥秘（第9、10、11块泥板）。挚友的死使吉尔伽美什预感到自己会有同样的命运，他决心去寻找人类始祖乌特那庇什提牟，了解生命的奥秘，求得长生。他历尽难险，找到了始祖，后者讲述了天神发洪水毁灭人类以及自己受到特赦造大船幸免于难并加入神籍获得永生的故事，结论是人之必死由神决定，但海底有颗生命之草可使人长生不老。吉尔伽美什入水取得生命草，却又在回城途中不慎被蛇叼走，失望而归。

（六）吉尔伽美什同恩启都亡灵对话（第12块泥板）。这一部分与全诗情节没有必然联系，显然是后添上的。吉尔伽美什的鼓槌掉进了阴间，恩启都（这里他作为吉尔伽美什的仆人，还活着）为他下到阴间去找，被阴间所捉，灵魂从地洞逃出，向吉尔伽美什描述了地下世界的阴惨景象，全诗至此结束。

5-2 表层结构：情节母题及来源

一般习惯称《吉尔伽美什》为巴比伦史诗，实际上它是苏美尔人和巴比伦人的共同创造。更确切地说，它是公元前2000年的巴比伦人对公元前3000年苏美尔人的文学遗产进行加工改造的结果。因此，探讨史诗结构特征的一个首要前提便是，明确史诗中哪些内容是苏美尔文学中原有的，哪些是巴比伦人创造的。相对来说，这个问题要获得精确完美的答案是不可能的。不过，在国外学者们的长期努力之后，我们至少已掌握了一个比较可信的粗略答案，它可以大大有助于对全诗做由表及里的深入开掘。为了便于说明，笔者拟先按照结构主义的惯例，将史诗的基本叙述故事依次分解为若干母题，进而讨论它们之间的联系。

1、对主人公的赞语。

2、人们向天神控告主人公的暴虐。

3、天神造出敌手。

4、敌手的“人化”。

5、主人公与敌手决斗并化敌为友。

6、主人公与朋友征讨杉妖。

7、主人公拒绝女神的求爱。

8、主人公与朋友杀死女神派来的天牛。

9、朋友之死。

10、主人公寻求不死的旅行。

11 洪水故事。

12、生命之草得而复失。

13、主人公与朋友亡灵对话。

在以上13个情节母题中，可以在苏美尔作品中找到对应物的至少有6个。它们是：6、征讨杉妖；7、女神求爱被拒；8、杀天牛；10、求永生；11、洪水故事；13、与亡灵对话。① 这些情节母题分别出现在关于吉尔伽美什的五部史诗作品中，它们是《吉尔伽美什和生物之国》（诛杉妖情节）、《吉尔伽美什和天牛》（女神求爱被拒情节，主人公杀天牛情节）、《吉尔伽美什之死》（求永生情节）、《洪水》（洪水情节）、《吉尔伽美什、恩启都和地下世界》（与亡灵对话情节）。

关于吉尔伽美什的苏美尔史诗现已发现有6部，除上述5部外，还有一部叫《吉尔伽美什与阿伽》。它的内容情节是唯一没有被巴比伦史诗所吸收利用

① 参看《美国百科全书》1980年国际版第12卷第747—748页；克拉莫尔（S·N·Kramer）《苏美尔神话学》1944年英文版，第33—38页；克拉莫尔《巴比仑的吉尔伽美什史诗传说及其起源》，中译文，《内蒙民院学报》1981年第1—2期。

的。理由大概是，这部苏美尔作品完全是历史性的记载，其中没有任何神话的或超自然的因素。而且其中的主人公作为历史上的苏美尔城邦民主制的领袖，是遇事与民众商议的国君，同中央集权的巴比伦专制政治相去甚远。①

在巴比伦史诗所袭用的6个母题中，除了最后一个即与亡灵对话情节完全是苏美尔原作的翻译而外，其余5个情节都受到了不同程度的增删和改造。

巴比伦史诗中的1、2、3、4、5、9、12诸情节母题在现有的苏美尔文献中没有发现对应物。这样，在不排除其中仍有某些部分源出于尚未发现或已永久失传了的苏美尔文学的可能性的前提下，可以认为它们主要是巴比伦人的创造。

接下来的问题是，巴比伦人是怎样对已有的题材进行增删改造的，他们又为什么进行这种改造？

关于前一个问题，已由美国东方学家克拉莫尔做了有说服力的解释。他指出，巴比伦人把5部篇幅长短不一、故事内容毫不连贯的苏美尔作品整理在一起，剔除了它们彼此之间互相矛盾的成分，赋予它们以前后联贯的叙述线索，使之成为新的统一整

① 参看《吉尔伽美什与阿伽》中译本，《世界通史资料选辑》上古部分，商务1962年版31—36页。

体。因此，作为统一整体的吉尔伽美什故事应该看做是巴比伦人的功绩。不过，笔者以为，既使从表层叙述上看，说巴比伦的的史诗是情节联贯的统一整体，也只能是相对而言。因为各泥板的情节之间有些联系得并不十分自然。如第11块泥板中插入的洪水传说便显然游离于整体情节之外；还有个别情节同全诗几乎没有任何联系，从表层叙述上看甚至抵牾不合，如第12块泥板记载的主人公与亡灵对话情节。本来，在第8块泥板的叙述中，恩启都已经死去，可是到了第12块泥板上，又出现了活着的恩启都为了找回吉尔伽美什丢掉了的鼓及鼓槌而欣然前往地府的情节。况且，丢失与寻找鼓及鼓槌的事件似与全诗情节不大相干，以至于许多学者干脆认为第12块泥板不属于巴比伦史诗原文。史诗的日文译者矢岛文夫就只收了11块泥板，将第12块泥板当作“赘疣”而割舍掉了。

事实上，不论是否包括第12块泥板的情节在内，史诗的故事都没有一个明确的、完整的结局。如某些学者推测，巴比伦改编者显然是“有意将它处理成无结局”① 的。那么，这些现象该如何解释呢？为什么改编者对原有题材做了大量的加工，却

① 尼尔森（N·C·Nielsen）等编《世界上的宗教》1983年英文版，第66页。

不顾后半部分出现的明显矛盾呢？既然不联贯的苏美尔传说已被巴比伦人重新创造成联贯的故事，又为什么偏偏删去了苏美尔史诗《吉尔伽美什之死》已经提供的必然结局——“他倒下了，没有起来”①，使现有的作品不了而了之呢？

这些疑问的解答是难以从史诗的表层结构即叙述层次中找到的，有必要进一步深入考察史诗的深层象征层次。在那里，我们不仅可以对上述问题做出解释，从而更全面地把握史诗的意义和改编者的用心，而且能沿波讨源，从史诗中认识到人类思维发展早期阶段的某些特征。

5-3 从原型观点探索深层结构

早在上一世纪末，著名的英国东方学家、史诗的发现者史密斯的老师罗林逊就曾推测，《吉尔伽美什史诗》具有某种象征内容。他认为记载史诗的12块泥板正与天象中的黄道12宫相对应，史诗的故事叙述暗合着太阳1年12个月的行程。罗林逊的这一推测尽管没有得到普遍承认，但却为理解史诗的结构提供了一条有益的线索。另一位英国学者史本

① 参看《新大英百科全书》“古代美索不达米亚的碑铭学”条，1973—1974年版，第6卷，第920页以下。

斯便按照这一线索分析了史诗的情节，进一步指出史诗主人公吉尔伽美什与太阳神舍马什具有关联和对应关系。不过，罗林逊和史本斯都还停留在现象描述的水平上，即把史诗的象征性当做一种特异的现象来处理，未能从原始心理和神话思维的普遍性方面来认识问题。因而，尽管他们的推测和分析极富启发性，却还不能说达到了令人信服的理论高度。

那么在今天，变换新的角度重新挖掘史诗的深层内容有没有可能呢？笔者认为，西方现代文艺学中的原型批评和结构主义方法在很大程度上提供了这一可能性。

结构主义要求人们在作品的叙述层次背后去挖掘潜在的，并主宰着叙述层次的深层结构；而原型批评则为探索文学的深层结构提供了可资借鉴的重要原型模式。容格提出并为弗莱大大发展了的“英雄——太阳”的原型模式正可作为读解《吉尔伽美什》史诗的一把钥匙。

在前面我们曾提到，容格认为原始心理具有一种自发的倾向，把外在的感官经验同化为内在的心理事件。用弗莱的话说，这也就是把人类意义投射到自然物象中去，使之成为可交际的“原型”。在神话思维中，日出与日落并不是纯客观的自然现象，它必然同时代表着某一神或英雄的命运。因

此，太阳的上升阶段就和英雄的出生、成长、建功立业等喜剧性情节相对应，而太阳的西落和隐没也就和英雄的失败、死亡等悲剧性情节相对应。

回看《吉尔伽美什》，不难发现，这部英雄史诗正是以自然循环为模式基础的，“英雄——太阳”这一原型使整个作品呈现为一种意味深长的象征性结构。这个象征性结构包含着一个可经验的表层叙述层次和一个不可经验的深层象征层次。用结构主义的术语，应当称为表层结构和深层结构。

在表层结构的叙述中，我们先后看到英雄诞生的追述和赞美诗；化敌为友的传奇经历；战胜杉妖和天牛的喜剧性胜利；战友逝去的悲剧与英雄探求失败的结果。有的学者认为这部史诗“简直就是一篇挽歌，一种在美索不达米亚最早出现的文学样式”。这种看法显然是从史诗结尾的悲哀调子着眼的，似还不足以概括全篇。从总体上看，表层结构呈现出由喜转悲，由生的赞美到死的恐惧这样一个过程，而决定这一过程的则是由太阳运行所构成的深层结构。如前所述，主人公吉尔伽美什与太阳神舍马什有着特殊的对应关系。史诗中宣称主人公“三分之二是神，三分之一是人”①，是太阳神舍

① 《吉尔伽美什》中译本，辽宁人民出版社1981年版，第16页。以下凡引此书，只标明页码，不另加注。

乌什“授予他俊美的面庞”（第16页），给他以厚爱”（第23页）；他则于征战之前或危难之际向太阳神献祭祈祷，这位神又总是赐给他特别的帮助和庇护。如战胜杉妖芬巴巴（第48—49页），在众神会议上为杀死天牛的二位英雄辩护（第61页），等等。英雄与太阳神的这种关系是否在无形中透露了表层结构与深层结构的相互对应呢：前者以主人公经历为线索，后者以太阳的行程为线索？

进一步探讨，可以证明这种对应关系的出现并不是偶然的。按照巴比伦人当时的习惯，日月星辰常被设想为生物。他们把太阳运行的黄道圈叫做“太阳轨道”，划分出黄道12宫，并在天象观测的基础上建立了巴比伦历法，把1年分为12个月，每一天分为12个时辰。① 这种来自天象历法的12进位制在史诗中出现得十分频繁。尤其值得注意的是恩启都恰恰在生病后12天死去，而吉尔伽美什虽没有明确写出他的死，却也恰在第12块泥板结束了他的必死生涯的故事。可以断定，同史诗中另一个神密数字“7”一样，12这个数字的用法是赋有象征意义的。从日常的经验观察来看，太阳每天或每年一

① 参看阿·尼·格拉德舍夫斯基《古代东方史》中译本、高等教育出版社1959年版第83—84页；赫罗兹尼《西亚细亚、印度和克里特上古史》中译本，三联书店1958年版，第131页。

次的行程周期呈现为一种先上升后下降的曲线，这条曲线的最高点是在一天的中午时分，一年的仲夏时分，因为这时距地球表面较近。与太阳上升的行程相应，史诗主人公从出场到诛杉妖这一段生涯一直是一个征服者和胜利者的生涯。即使遭到人民的诅咒和天神特意造出来与他为敌的野人恩启都的威胁，吉尔伽美什仍然能化险为夷，化敌为友。即使面临无法征服的芬巴巴，也仍然能借助太阳神的威力而获胜。很显然，从第1块泥板直到第6块泥板结束时，他的征服者，胜利者的生涯不曾中断，他在前进着，上升着。但从第7块泥板起，他的好运气就渐渐离开他了。首先是好友之死，接着是他的悲悼和忧虑。为了免遭同样的命运，他踏上了探求永生的旅程。然而正象过了正午的太阳必然要走下坡路，主人公的这次行动也再不能象往昔那样幸运，那样顺利，那样成功，那样具有胜利的性质了。等待着他的只是必然的失败。在这次旅程中，出现了许多与太阳有关的意象来暗示主人公的命运，并有一处向读者点明，英雄是“沿着太阳的路前进”（第74页）的。对于太阳来说，若想不死，即永久停留在生命的土地上是根本不可能的。于是，在第11块泥板中主人公侥幸得到生命之草一事，也不过象西沉前夕的残阳那样，闪现出最后一道希望之回

光，不久仍将堕入黑暗之中。到了第12块泥板，主人公就只能如同行将隐没的落日，把注意从这充满生机的地上世界转向阴森凄惨的地下世界了。对于主人公的命运之起落升降，太阳神似乎是个关键。第7块泥板以后的舍马什不能再成功地保佑他的信奉者了，因为他自己也已经在下落了，尽管他在前不久才享用过吉尔伽美什献祭给他的天牛之心（第57页）。太阳神对英雄的最后一次告白是在第10块泥板的开头，那话语中已充满了“困惑”与失望：

> 吉尔伽美什啊，你将徘徊到哪里？
> 你所探求的生命，恐怕你不会获得。
> （第77页）

就这样，史诗在表层叙述的后半部分以各种不同的变奏突出着这样一个主题：永生不可得，英雄必死无疑（第78页、81页、92页、96页）。正是这样一个主题的出现使全诗的旋律逐渐由高昂变为低沉，英雄业绩的颂歌终于变成了英雄末路的挽歌。

史诗由喜转悲的全部奥秘，可以借用容格的一个比喻来加以说明，这是一个关于太阳每天行走路线的比喻：清晨，他从无意识的夜晚之海（象征着母腹中的无意识状态？）升（生）起，来到这个辽阔光辉的世界。他越升越高，可预期他本身所能

到达的最高极限——其照射的最宽广地区。“有了这样的信心，太阳便开始追寻其看不见的旅程，一直到天顶为止；看不见的原因为于其旅程中独往独来，没对手，而其终点亦无法事先预料得到。中午一到便开始下降。下降的含义便是把早晨他所憧憬的一切理想与价值都一笔勾销了。太阳开始陷入自我矛盾中。此时太阳该吸进光，而不该再放射出去了。光亮与热气渐渐地消失，最后终于熄灭。”①如果说，把太阳运行的自然曲线赋予人类的情感意义是神话思维时代人人皆知的真理，那么，以下的比喻说法的产生也就不纯是文明人的修辞技巧了：“幸亏我们人不是日出日落的太阳，否则我们的文化价值就不堪设想了。然而我们确是有的象太阳；而把人生比喻为早晨、春天；傍晚与秋天的说法，并非是属于感伤性的隐语而已。这种讲法可说是表达了心理学的真理，甚至亦表达了生理的事实，因为发生在生命中午的转变甚至改变了肉体上的特征。”②为了说明这种奇妙的转变，容格举出了人种学方面的一个报告，述说有关一位印第安酋长于中年时梦见了一位大精灵的故事。精灵对酋长宣

① 容格《人生的各阶段》中译文，见黄奇铭译《寻求灵魂的现代人》，台北志文出版社版。

② 容格《人生的各阶段》。

布，从此以后他要和妇女与孩子们在一起，穿女人的衣服，吃女人吃的食物。在容格看来，这种幻象正是人生中午心灵革命的显证，是人开始走下坡的表现。“在毫无准备的情况下，我们踏上了生命的下午；更糟的是，当我们踏入之时，总有个错误的幻想，认为我们所知道的真理与理想，定可适用于此阶段的人生。然而，事实上，我们是不可根据生命之早晨的计划去过生命之下午的，因为早晨看来美好的东西到傍晚会变得无用。……上了年纪的人应该晓得，他们的生命已不再往上爬与往外扩展，而是一种其内在渐渐发生冷酷的变化现象，迫使他们去缩小生命之范围。对于一位年青小伙子而言，如果他太过份重视自己的话，那当然是种罪过——同时也是一种危险；然而，就一位上了年纪的人而言，多花点时间去注意自己却是顺理成章的事。当太阳把太多的光照射到世界后，当然需要收回其光线以便照射自己。”①

借助于容格的心理学诊断，也许我们会更好地理解，为什么吉尔伽美什在史诗的前半部分中主要追求外在的武功，而到了后半部分却转向了内心的探求——思索生命与死亡的奥秘。虽然表层叙述中并未提到他的年龄是否已走向衰老，但深层结构的

① 容格《人生的各阶段》。

太阳行程已暗示出了这一点。

至此，我们对前文中提出的问题似可得出一个初步的结论：巴比伦改编者是以自然——人的同一性为结构原则，以英雄——太阳的原型为结构因素，把原有的分散的苏美尔传说整合统一起来，构成一个象征整体的。在象征整体中，以主人公经历为线索的表层结构的叙述在实质上由以太阳运行为线索的深层结构所决定、所制约。因此，对史诗原型结构和象征性的认识，就成了把握史诗的人物、情节和主题思想的前提性线索。从原型结构出发，首先可以理解，史诗的第12块泥板虽然只是苏美尔原作的译文，同全诗的表层情节毫不联贯，但仍不能象许多译者和学者那样把它视为赘疣而删掉，因为它对于象征整体来说是必不可少的。不难看出，巴比伦改编者为了保证作品深层结构的完整性是不惜牺牲表层结构的连贯性的。当现有的统一题材不足以凑足具有天文意义的12进位制时，就只好照搬另外的苏美尔作品的译文了。第11块泥板上的洪水故事也可以做如是观。如前所说，这个故事被生硬地插进吉尔伽美什的经历中来，显得游离于基本情节之外。但从象征性来看，它同原型结构又有必然联系：巴比伦历法中的11月正值一年中雨季之高峰，其名称为“拉曼”（Bamman），暗合暴风雨之神

的名字，原文意为“大雨天灾之月”。① 巴比伦人根据太阳每年在天空运行的方位变化，就可预知雨季洪水的到来。所以与太阳有特殊关系的英雄吉尔伽美什也就在史诗开端被说成“洪水未至，他先带来了讯息”（第15页）的神人了。水灾的11月份则暗合泥板的顺序数。

5-4 超越死亡：英雄——太阳原型的本义

以上初步确定了《吉尔伽美什》的原型结构，对若干疑点做了解释。我们已经看到，不知名的巴比伦作者是怎样把英雄——太阳的原型作为作品的基础结构，创作出一部伟大史诗的。不过，仍有一个尚待解决的重要疑问：巴比伦人既然已将英雄必死的主题引入史诗的后半部，又何必偏偏删去了苏美尔史诗中原有的关于英雄死去的描写，使整个作品显得似终未终，没有实际结局呢？解释这一疑点，也就等于回答另一个深一层的问题，即巴比伦人为什么要把英雄——太阳的原型作为统合原有题材，构造全篇的基础。

实际上，这个问题的解答依然包含在这个原型的潜在内涵之中，而探索该原型的本义，则势必把

① 弗雷泽《旧约民俗学》1923年英文版，节本，第60页。

我们引到史诗之外，带向比较文化和原始思维的广阔领域。

英雄——太阳的原型是如何起源的呢？难道是因为太阳与人同样不可避免地要死去，神话思维才把它们比附在一起吗？事实与此相反，人与太阳的结合，不是为了必死，而是为了永生。太阳虽然每天沉下西天，但次日便又从东方诞生，这种永恒的循环在原始心理中便理解为不死或再生的象征，理解为超自然的生命。太阳崇拜这种古老的宗教形式便在各原始民族中普遍发生了。德国著名生物学家海克尔认为，"我们整个躯体的和精神的生命也象所有其它有机生命一样，说到底都要归结为光焰四射的散发着光和热的太阳。按照纯理性的观点来看，作为自然主义一神论的太阳崇拜较之基督徒和其它文明民族的人类特殊说的礼拜要有根据的多。"①这位学者还报告说：

> 1881年11月，我在孟买怀着极大的同情心看到虔诚的拜火教徒的高声祈祷，他们在日出日没之际站在海边或跪在地毯上，向旭日和夕阳表达其崇敬之心。②

这段记述使我们想起甲骨卜辞中"出入日，岁三

①② 海克尔《宇宙之迷》中译本，上海人民出版社1974年版第265页。

牛”的祭俗和《尚书·尧典》中“宾日”于东、“饯日”于西的礼仪，不禁要进一步追问这种普遍流行的拜日信仰背后的原因。对此，古埃及的《亡灵书》提供了明确的线索，书中一首歌颂太阳神拉的诗写到：

> 我是光明的主宰，自生的青春，
>
> 原始生命的“初生”，无名事物的“初名”。
>
> 我是年岁的王子，我的躯体是“永恒”。
>
> ……①

根据古代埃及信仰，太阳每天乘舟从东方之山出发，到西方之山降落。太阳落下后在地下世界向相反的方向继续航行，直到次日清晨重新在东方出现。人们之所以崇拜太阳，同灵魂不死的原始意识有密切的关联。灵魂其所以不死，因为它同不死的太阳走的是同一路线。人的肉体死后灵魂去到地下世界，经过诸般考验后籍太阳神之舟重返阳界。所谓“亡灵书”就是为了灵魂在下界旅行作向导用的书。人的灵魂若能与太阳结伴而行，便能使人超越死亡，得到再生，这不正是英雄—太阳原型得以产生的信仰基础吗？

① 《亡灵书》中译本，吉林人民出版社1967年版第14页。

从考古学方面的材料来推测，在古埃及这种信仰大概发生在公元前3000年左右的早王朝（又称前王朝）时期。苏联东方学家阿甫基耶夫写到："这一时期的墓葬指出了物质文化的显著发展和宗教信仰，特别是对死后生活的信仰，以及对死者的祭祀的复杂化。人们开始把死者埋葬在深而长的、有时是长方形的坟墓里，坟墓四周砌砖或是完全用砖砌成。死尸头向南，面向西。但是逐渐出现了一种风俗，那就是把死者埋葬得头向北而面向东即太阳升起的方向。显而易见，在这种情形下，这种风俗是和太阳会复活而得到新生命的概念有关系。"① 正是由于把东方同太阳复活相联系，所以东方在神话思维中成了生命、再生、青春以及新的开端的普遍象征。无怪乎《礼记·月令》记载着在万物复苏的立春之日，"天子亲帅三公九卿诸侯大夫，以迎春于东郊。"更有趣的是，不仅自然的生命、个人的生命与东方有联系，社会国家的"起死回生"也常常象征性地表现为地理位置上的"东迁"。如屈原《哀郢》中所述楚国都城陷落后"方仲春而东迁"，原来是取其复活之意。至于西周之后有东周，西汉

① 阿甫基耶夫《古代东方史》中译本，三联书店1956年版，第191—192页。参看穆斯塔法·埃尔——埃米尔《埃及考古学》，中译本，科学出版社1959年版，第6—7页。

之后有东汉，西晋之后有东晋，是否亦可做如是观？

由此看来，把灵魂的复生同太阳的隐而复出相认同，这种信仰绝非古埃及人所独有。德国人类学家利普斯指出，“灵魂国土的位置，时常与太阳运行直接联系。太阳神是引导死者灵魂去他们新居的向导。在所罗门群岛上，灵魂是和落日一起进入海洋，这一观念和太阳早晨升起就是出生、黄昏落下就是死亡的信仰是有密切关系的。因为地球上没有任何活的东西比太阳更早，太阳第一个‘出生’，也第一个‘死亡’。玻利尼亚人有一个神话和这种思想相联系，即认为太阳神‘毛以’不死，在它以后的人类也不会死亡。”① 另一位人类学家在分析了许多同类现象后概括说，“一个死了的人并不意味着永远失去他的亲人和社会，而只意味着他暂时去到另一个世界，最终仍将再生到这一世界上来。”② 由于太阳在白昼和夜晚的运行方向在原始人看来是正相反的，所以地下世界中的一切价值都被想象为与地上世界正相颠倒。“于是，那些代表着死亡的人便常有与正常人相反的举措……当他们热的时

① 利普斯《事物的起源》中译本，四川民族出版社，1982年版，第341页。

② 提泰(M·Titiev)《人的科学》1963年英文版，第533页。

候却诉说冷，”“在某些非洲部落，危险动物的猎捕者（时刻有死的可能）用故意同女儿乱伦的方式来表明他们与正常活人相左。”① 显而易见，所谓“颠倒是非，混淆黑白”在原始思维中是取法于太阳，是同日月推移，昼夜交替的宇宙节律具有同样逻辑的。

如果上述材料能够在一定程度上说明英雄——太阳原型的本义，那么剩下的问题就是证明史诗的作者巴比伦人是否也懂得类似的信仰和观念。不论从作品本身还是从历史材料来看，答案都应是肯定的。关于灵魂和地下世界的观念乃是第12块泥板所表现的基本内容，无须多论。值得注意的是，吉尔伽美什对为他去冥界寻找鼓槌的恩启都所说的一段告诫话足以表明他对下界的颠倒价值早已了若指掌了：

> 你切莫穿洁净之衣，
> 否则象个做客的，他们会把你注意。
> ……
> 脚上的鞋子，你不能绑紧，
> 你不能从阴间发出声息。
> 你不要吻你心爱的妻子，

① 提泰《人的科学》第533—534页。

你不要打你憎恶的妻子；
你不要吻你亲爱的儿子，
你不要打你憎恶的儿子。
否则阴间的哀号就要抓住你。

（第100页）①

这一段常使读者莫名其妙，使注释家亦大伤脑筋的“奇谈怪论”看来只有从比较文化的透视中才易于理解。恩启都大概还不知天高地厚，他置朋友的忠告于不顾，依旧按照阳世的价值在阴间行事，结果呢，“在人类的战场上他没有倒下，阴间却捉住了他！”（第102页）。

此外，在第7块泥板上，恩启都临死前的梦也透露了地下世界的观念。在那被称为“黑暗之家”的地方，“尘埃是他们的美味，粘土是他们的食物”。而且，通向黑暗之家的路是“步行者有去无回的路”，（第65页）这一点使我们立即联想到古埃及的冥府，在那里，搭不上太阳之舟的亡灵也只有在幽冥世界中永住。不过，总的看来，巴比伦的阴间观念与埃及有所不同，大概一般人的灵魂是没有再生可能的。吉尔伽美什先还抱有一线希望，以为恩启都会有“复苏”之日，然而无情的事实纠正了

① 参看克拉莫尔《苏美尔神话学》，1944年英文版第35—36页。

他："自从他一去，生命就未见恢复"（第78页）。因而，对朋友之死的痛悼又何尝不是对自己宿命的悲怜呢：

> 我的死，也将和恩启都一样。
> 悲痛浸入我的内心，
> 我怀着死的恐惧，在原野徜徉。
> 终于，奔向那乌巴拉·图图之子，乌特那庇什提牟，
>
> （第71页）

我们已经注意到，英雄这次旅行是严格地"沿着太阳的路"（第74页）进行的，在整个旅程中表层结构与深层结构，叙述意义与象征意义几乎合而为一了。随着英雄的脚步，我们不断看到这样一些意象：白天与黑夜、日出处与日落处、日出时与日落时、阳世与阴世、死亡海与生命山、深邃的黑暗与太阳的光线，等等。这些含有原型意义的意象似乎不断向人们暗示着："亘古就没有这原型不变的东西"（第81页），死之于生，如同宇宙的运行，是天经地义的。人类无法逃避死亡，但或许可以超越死亡。超越的唯一途径便是与太阳相随同行，脱离有限的死海，加入无限的宇宙循环。英雄对太阳神的下列表白或许正说出了同样的意思：

难道我白白地在旷野里跋涉，
我的头颅仍然必须躺在大地的正中，
仍然必须年复一年地长眠永卧？！
请让我的眼睛看到太阳吧，使我浑身广披光泽，
那有光的地方，黑暗便告退，
让我仰沐太阳神舍马什的光辉，将死亡给予那些死者！

（第77页）

史诗的作者或许就是从英雄——太阳原型的这一原始的宇宙哲学意义上来构思和运笔的。苏美尔人从经验中升华出来的理智告诉他们，人是必有一死的，那怕是超凡绝伦的英雄。巴比伦人无法否认这理智的声音，但他们又太不情愿承认那黑暗的永劫了！于是，在史诗表层叙述中虽然奏出了英雄必死的挽歌调子，但并不写英雄之死，反而借一个古老的原型为英雄的再生做出深沉的寄托，其用心之良苦，足以使4000年后的读者为之感慨。面对这表面上（从表层叙述看）似终未终而实质上（从象征意义看）寓意深长的英雄结局，恰似从高山之巅眺望长河落日，如血残阳，哪一个热爱生命、向往光明的观者不会因之触动情感的波涛，引发无限的思考

呢？

5-5 哲学结论：从原型结构看象征思维

从上面的讨论中可以看出，史诗的原型结构不是特异现象，若能从人类思维和认识发展的宏观视野来进一步透视的话，对于这部作品的理解还可深化。以下分两点来阐述。

第一、史诗深刻反映了人类思维方式发展中的一个重要阶段，即原始思维的结束阶段。

对于原始思维，一般有各种不同的叫法，如直观思维、神话思维、表象思维等等。这里，笔者拟采用“象征思维”这一术语。容格曾把这术语作为他的理论体系中一个核心概念，用来指原始人的思维方式。著名的心理学大师，发生认识论的创始人皮亚杰吸收了这个概念，用来说明个体思维发生的早期阶段。①

所谓象征就是意指其他事物的事物，而在作为本体和作为征体的两事物之间“多少总有直接的相似处。”② 象征是一种可见的视觉符号，它既可以意

① 参看皮亚杰（J·Piaget）《儿童的游戏、梦和模仿》1962年英文版，第198—212页。

② 皮亚杰《儿童的游戏、梦和模仿》1962年英文版第169页。

指别的可见的事物，也可以意指不可见的事物如观念、性质等。象征思维便是以象征为符号形式进行运演的思维方式，它不同于以概念语言为符号形式的抽象推理思维。人类在达到抽象推理思维以前的全部思维发展史都可视为象征思维。在儿童那里，象征思维表现为象征性游戏，绘画和前语言的心理表象活动；在原始人那里，象征思维表现为仪式行为，巫术性的歌舞、绘画和雕刻，图腾崇拜等。所有这些象征性符号物都直接促进了语言符号的发生发展，借助于语言符号，象征思维开始创造出新的象征物——原型和神话。

在容格看来，原型和神话是无意识心理过程的产物。“原型并不是来源于物质事实，而是描述心灵如何体验这些事实。”① 按照象征思维的程式，“一个原型内容的表现，首先要通过隐喻（metephors）的形式，如果这一内容中涉及的是太阳，那么用来表示它的会是狮子、帝王、由龙守护的金堆、或给人以生命和健康的力量等等。”② 这里需要修正的是，原型的物质符号及其所代表的对象之间的关系，只是对我们现代人来说才是隐喻的，面对原始人来说则是明喻的，因为这种关系植根于原始心

①② 容格《儿童原型心理学》，《容格选集》1968年英文版，第9卷，第1部分，第154页；第157页。

理，具有约定俗成的性质。唯其如此，原型才能成为具有相对固定意义内涵的“典型的意象”，并反复出现，发挥“可交际的单位”之作用。

从前后的发展中看，《吉尔伽美什》的原型结构无疑是象征思维的产物，但是还有一个重要差别似应指出：巴比伦作者并不象容格所说的那样无意识地运用原型，不自觉地在英雄与太阳之间建立类比联系，而是有意识有目的地使用原型，自觉地表达象征意义。根据这一重要区别，我们可以划分出借助于语言的象征思维（相对于前语言的象征思维而言）发展的两个不同阶段：把无意识象征称为“隐喻”阶段；把有意识象征称为“寓意”（allegory）阶段。在寓意阶段，神话式的“不自觉的幻想”正在为自觉的能动想象所取代，随之而来的必然是更高一级的自觉理性思维的崛起。寓意阶段之所以重要，就在于它是原始思维自我解体的标志，是人类思维方式发生伟大变革的前奏和准备。没有对这一过渡阶段的明确认识，似很难理解野蛮人的幻想如何走向了文明人的哲学，或者难免把一种有迹可追的渐变过程看成一场奇迹般的突变。苏美尔、巴比伦作为人类文明的发祥地，提供了最早的文字和用文字记载的文学作品，包括《吉尔伽美什》在内的这笔珍贵遗产，应成为思维史研究的重要对象。

第二、史诗的原型结构表明了人类认识发展中的重大变革，也就是人类自我意识的萌生，也即人与自然，认识主体与认识对象的初步分化。

在整个史前社会，人类尚未从理性上把握自身的独特本质，尚未达到明确的自我意识，人同自然是混为一体的，主体与客体之间还没有分化。这种混同和未分化表现在原始人的宗教世界观方面，便是以人与自然交感作用为基础的巫术，把人的特征类化投射到宇宙万物中去的“万物有灵论”，以及把人类由来追溯到动物植物中去的图腾崇拜，把自然现象人格化的自然崇拜；表现在原型和神话中，就是以人的意志、活动，以社会生活现象来象征性地解释自然现象和自然过程。人们所熟悉的神创世界、盘古开天、共工触山、羿射九日……都是这种象征解释的明证。这里，为了与史诗相对比，我们再引用一个流传极广的苏美尔神话《杜姆兹和印南娜》① 为例。故事说丰产之神杜姆兹和储备女神印南娜在秋季相爱结婚。后因丈夫被冥间神夺去生命，致使大地草木凋零，生机全无。印南娜下地府与冥神达成协议，每年定期让杜姆兹重返阳界，届时万象复苏，大地回春。这个神话在巴比伦转化为塔穆斯和易士塔的故事(参看本书第二章第一节)，

① 尼尔森等编《世界上的宗教》1983年英文版，第52—54页。

又经叙利亚辗转传到古希腊，变成了美神阿弗洛狄忒与少年阿都尼生死恋的神话。从思维方式看，这个神话典型地反映出无意识象征思维的一般特征；从思维——认识对象看，它是用人（神）的情感意志活动，用社会生活的偶然事件来解释一年四季的自然变异，说明大地岁岁枯荣的终极原因。与《吉尔伽美什》相比较，二者都表现了人与自然同一的观念，但在程度和对象方面已有明显差异：史诗运用英雄——太阳原型并不是要以社会生活过程来解释太阳运行的自然过程，恰恰相反，是以自然过程来解释社会生活，解释人的命运。在神话中，自然过程和社会过程（神的结婚与生死）是完全浑然一体的、不可分割的，因为无论是自然还是社会都尚未得到理性的认识；在史诗中，自然过程和社会过程已经有了分离，表现为平行对应的深层结构和表层结构。这是由于自然的必然性已经部分地被理性之光所照亮，高度发达的巴比伦天文学已向人们表明，季节的变化，日月的运行本身是不以人的意志为转移的客观过程，所以，自然本身已无需再用社会的、人事方面的偶然原因来解释了。然而社会生活现象，人的命运方面却远比有规律有秩序可循的自然过程更难认识和理解，这里的问题更复杂，具有更多的偶然因素，它们倒是反过来需要以自然的

必然性来解释了。

德国现代哲学家斯宾格勒说，原始人只有对他能够做出解释的事物才不会感到惊恐，不管这种解释荒谬到何种程度。儿童心理学的观察也表明，孩子长到一定年龄，会产生某种“解释癖”，即对众多的陌生事物总要问一个为什么。如果我们把神话的发生看做是史前人类对自然现象的象征解释，那么史诗作为神话的历史化或历史的神话化，又何尝不是迈向文明门槛的人类对社会生活的象征解释呢（如荷马史诗把特洛依战争解释为神灵世界中一场金苹果之争的结果）？用太阳运行解释人类宿命固然远远算不上一种科学的解释，但用意识到了的自然必然性解释尚未意识到其必然性的社会生活现象，这毕竟是认识过程的一大跃进。人类好奇的目光从纷纭变化的宇宙万物转向更加纷纭万变的人生和命运，这恰恰说明人已经在把自身从自然界中提升出来。把宇宙运行的结构、秩序和规律投射在尚无从把握其结构、秩序和规律的社会生活过程上，也正反映着人类竭力挣脱疑惑和恐惧，把自己从偶然性中拯救出来的顽强愿望。

如果说自由便是对必然的认识，那么诚如黑格尔所言，处在蒙昧无知中的人是谈不上有多少自由的。然而，“好奇心的推动，知识的吸引，从最低

级的一直到最高级的哲学见识，都只是发源于一种希求，就是要把上述不自由的情形消除掉，使世界成为人可以用观念和思考来掌握的东西。”① 从这一层来看，吉尔伽美什，这位呼唤着太阳、执着于生命奥秘的远古巨人，不正象征着人类从必然迈向自由的伟大而艰难的一步吗？

① 黑格尔《美学》商务印书馆1979年版，第1卷，126页。

第六章　小结：原型批评的特点与局限

同19世纪相比，20世纪的文艺学日益呈现出多元化和多样化的发展趋向。各种不同的理论和批评流派此起彼伏，相互竞争又相互促进。它们各有其独到之处，也各有其弱点或短处。原型批评自然也不例外。无论是作为理论体系还是作为实用方法，它都有自身的特点和弱点，这两方面又往往是彼此叠合在一起的。在前五章中我们已经对原型批评的起源，发展和分化情况做了概略的描述，作为总结，本章拟对这一批评流派的优劣得失再做简单的归纳和说明，同时讨论一下原型批评方法在中国文学研究中的可能性问题。

1. 宏观中的微观

在现代文学批评史上，原型批评是取代了统治达数10年之久的新批评派而兴起的。相对说来，新批评派的不足之处恰恰是原型批评的长处，这也正是后者能代替前者而称雄于学术界的原因之一。

如果说新批评派的基本特点是对文学作品本身进行细致的微观研究的话，那么原型批评则首先要求一种宏观的研究视野，即把对作品本身的微观分析建立在宏观透视的基础之上。

新批评方法以语言修辞学为其理论基点，专注于作品本身篇章词句的剖析。该派的核心方法叫做“细读”或“近读”（close reading），相当于一种显微镜式的文学研究，在微观分析诗歌语言方面确有使别的门派望尘莫及的优势。相比之下，原型批评以人类学的理论及视野为基点，其核心方法，按照弗莱的倡导，叫做“向后站”或“远观”（stand back），可以说是一种全景式的研究眼光。弗莱对此曾有过如下说明：“赏画可以近看，细辨画家的笔法和刀法。这大致相当于文学研究中新批评派对作品的修辞学分析。离画面稍远一些，便能够清晰地看到构图，这时观察到的是表现的内

容。从某种意义上来说，这是在‘读画’。观赏荷兰的写实画派作品这是最佳距离。再远一些，就愈见其整体构思。……在文学批评中，我们也常常需要远观作品，以便发现其原型结构。远观斯宾塞的《无常篇》，我们看到背景上是按规则排列的光环，而前景的下方有一片不祥的黑色。这和我们在《旧约·约伯记》开篇所看到的原型外观几乎相同。如果我们远观《哈姆雷特》第五幕的开场，舞台上出现的是一口敞开的墓穴，男女主人公和对手皆下到墓穴中（象征着某种转变仪式的作用），随后便是发生在上界的一场决斗。远观托尔斯泰的《复活》或者左拉的《萌芽》这类现实主义小说，便可看出书名所暗含的神话诗的构思。”① 质言之，远观要求把文学的各种要素——体裁、题材、主题、情节母题、结构乃至作品名称——放到文化整体中去考察，恢复被新批评派所割断了的文学的外部联系。在这种“文学的人类学”的处理下，作品不再是孤立的字面上的东西，而是整个人类文化创造中的有机组成部分，它同远古的神话、信仰和宗教仪式、民间风俗等有着密切的血缘联系。正因为如此，弗莱才把文学的叙述看成一种重复出现的象征性交际活动，看成是一种仪式活动。“对于一

① 弗莱《批评的解剖》，第140页。

篇小说、一部戏剧中某一情节的原型分析将按照下列方式展开：把这一情节当做某种普遍的、重复发生的、或显示出与仪式相类似的传统行为：婚礼、葬仪、智力方面或社会方面的加入仪式、死刑或模拟死刑、对替罪羊或恶人的驱逐，等等。”①

值得提出的是，由于人类学方法的影响，原型批评所倡导的“远观”方式的研究在中国文学研究领域也取得了一些成果。早在30年代，著名学者郑振铎曾以弗雷泽的《金枝》所论述的替罪羊仪式为出发点，对中国古籍中所记载的商汤以身祷于桑林求雨的故事进行“远观”研究，复原了这个被历代注疏家弄得面目全非的仪式故事。对此，历史学家周予同在为郑振铎《汤祷篇》一书所做的序中给予了高度评价，认为在现代中国史学界疑古、考古、释古三大派鼎足而立的情况下，郑振铎的研究“自求另辟新径，应用民俗学、人类学的方法，为中国古史学另辟一门户。”②从今天的立场上看，《汤祷篇》可以说是剑桥学派在中国学术领域中最早的反响，也是原型批评的远观法在中国文史研究中取得的最初成果。

近年来，在海外及港台的中国文学研究中，有

① 弗莱《批评的解剖》，第105页。

② 见《汤祷篇》单行本，古典文学出版社1958年版。

越来越多的学者借鉴原型批评的方法，对古典文学和现当代文学做远观式的研究。日本学者伊藤清司根据人类学所阐明的成人仪式及神判考验仪式，探讨了在中国民间广为流传的一种故事模式——难题求婚型——的发生根源，进而上推到中国古书中关于尧舜禅让、象迫害舜的传说，认为在这个经过后代儒家思想的改造的故事之中，依然明显保留着远古部落首领就任考验仪式的迹象。舜之所以经受了“焚廪”、“填井”和“死亡”的考验，因为那是古代部落社会中的成年者和即将就职的领袖所必须承受的神圣磨难。① 还有的学者用图腾考验仪式重新解释了《诗经·大雅·生民》中后稷被三弃三收的奇迹；或用巫术仪式模式为参照重新理解屈原《九歌》的原型结构。

从以上诸例可以看出，宏观中的微观比单纯的微观要更为深刻一些，它能把一些潜隐在作品本文背后的东西挖掘出来，深化我们的文学经验，从根本上把握作品。原型批评的这种宏观特长可以从发生认识论方面得到说明。仪式和文学都是传递文化信息的符号载体，从发生学上看，以主体的动作作为象征形式的仪式行为显然大大早于以语言为媒

① 参看伊藤清司《中国古代典籍与民间故事》（在华学术报告稿）。

介的文学创作。因此，这两种符号系统之间存在着结构上的渊源关系和相似性就不足为奇了。正象语词在历史演变中会丧失本义而变得难以理解，文学也会因历史的尘封而成为现代人不易理解的“密码”。在这种情况下，必须摆脱文学批评的“近视”，在宏观文化背景中，从仪式和原型的“远观”中找到“解码”的奥秘。

2. 文学经验的系统化

文学经验的系统化，可以说是“远观”所蕴含的另一层意思，即把单个文学作品的研究放到整个文学大系统中。用弗莱的话说就是“诗歌总体中的诗篇”。用一个比喻来说，单个棋子只有放到棋盘整体中才能显出它的价值和作用。同样，一部作品、一个主题、一个意象、一种结构，都只有在历史地形成的文学总体中才能得到真正透彻的理解。原型批评的这种系统性的特点突出地表现在对文学传统的高度重视上。容格和弗莱都曾强调，艺术作品不是某个艺术家个人的凭空创造，而是传统的产物，其特殊意义是社会集体的，是超个人的。如鲍特金在其《诗歌中的原型模式》一书中分析柯勒律治《老水手之歌》，便是从文学意象的传统入手解剖

诗句的。该诗写到老水手乘孤舟漂在海上，因看到白色的月光，心情从绝望转向希望。但诗中接着又出现了海水泛红与船的阴影等意象。如果孤立地看，人们会以为这只是景物描绘。然而，从文学系统中看，“红”这个词就不光指一种颜色，它同时象征一种“恐怖的灵魂”。鲍特金指出，但丁早在《神曲》中一些可怕的诗句中塑造了“红”这个词的灵魂：地狱的永劫之火曾把地帝城映得通红。再往上溯，欧洲史前的洞窟壁画便赋予了红色以象征的意义。如果读者能意识到由文学传统铸就的红色意象的这种联想关系，便可以在柯勒律治的诗中体悟到一种超越个人心灵的心灵，从而理解“红”字的非词典意义：“刚刚从月亮那美的力量中解救出来的老水手，现在又乘坐在船的红色阴影中再一次坠向地狱。”① 与此类似的系统分析法在弗莱对英国诗人弥尔顿的牧歌体悼亡诗《黎西达斯》的研究中显得更加明确。弗莱为了弄清该诗的构思和潜在的深层意蕴，几乎勾勒出自古希腊至近代的牧歌和悼亡诗的发展史。他为自己这一研究所加的标题本身就很能说明这种研究方法的特色，那标题是“文学即Context”，后一词可直译为“上下文”，若意译

① 鲍特金《诗歌中的原型模式》，见洛奇编《20世纪文学批评》，第190—201页。

则为“整体关系”。

在这里，还可以提到台湾学者李瑞腾的《说镜：现代诗的原型意象试探之一》①一文，作者搜集了自上古文献到后代诗词、传奇、笔记中有关镜子意象的大量材料，构拟出该意象的语义系统，进而考察现代诗人对这个原型意象的自觉或不自觉的运用，发现了作品的字面意义与“言外之意”相互作用的“张力场”，从而深化了对诗的现代理解。实际上，闻一多先生早在40年代所著《神话与诗》中就已经广泛采用了这种系统观照的研究方法。李瑞腾在《说镜》中就从方法论角度引用了闻一多的《说鱼》，把它同弗莱的原型批评观相联系，可见将这种方法运用于中国文学的研究还是大有可为的。香港中文大学的周英雄所著《作为组合模式的“兴”的语言结构与神话结构》②，台湾大学的张汉良所著《杨林故事系列的原型结构》③，分别将原型批评方法同结构主义和精神分析方法相结合，在中国文学研究中做出了具有开创性的尝试。

---

① 见张汉良等编《现代诗导读·理论篇》，台北故乡出版社，1982年版，第229—262页。

② 李达三编《中西比较文学》，香港中文大学1980年英文版，第51—78页。

③ 古添洪等编《比较文学的垦拓在台湾》，台北东大图书公司1976年版，第216—234页。

上举诸例足以说明，原型批评所主张的“远观”并非要把文学作品当成人类学或心理学的素材，借助于人类学和心理学的目的还在于站在更高的高度去俯视文学现象，在系统观照中更好地把握作品。原型批评的发展在一定程度上正体现着现代科学的系统方法向文艺学的渗透。这种注重从总体、从相互联系中考察对象的思维方式有助于文学知识的系统化，文学批评的科学化。这样一来，正如我们在费德莱尔等人的研究中所看到的，批评家的重要性提高了：他可以不再跟在作者后面亦步亦趋，他可以同作者分享对作品的解释权，甚至站在文学和文化传统的制高点上，用强大的理性之光照亮作者本人无意识地或不自觉地表达出来的东西……然而，问题也就在这里，即系统方法在文学研究中的适用限度问题。前面所说的棋盘之喻实际上已暗示了原型批评方法中潜伏着的重大缺陷：文学系统与科学系统毕竟不同，它的单个对象——作品是独特的生命存在，一旦把它们处理成彼此雷同的棋子，就会有使之丧失艺术生命力的危险。如果象容格和弗莱那样过分强调集体无意识与文学传统，把艺术家当成它们借以显现的被动媒介，将鲜活的艺术品一味地还原为种种原型模式中的实例，那么，不仅批评面临着贬值的危机，文学艺术的特性也可

能随之荡然无存了。

3. 内容升华为形式

有些学者把原型批评看做是一种形式主义的文学研究，理由是它忽略了文学的内容方面，特别是作品的社会历史方面的内容。笔者以为这是一种误解。造成这种误解的原因在于对所谓“社会历史内容”的单一、片面理解。原来的文学批评习惯于在文学和生活、作品和时代之间寻找反映与被反映的线性因果关系，其结果往往使文学批评变成了政治批评或道德批评，丧失了文艺科学所应具有的独特价值。通常的补救办法是在所谓文学内容及社会意义的判断之后加上若干条艺术特色之类的罗列，使内容和形式成了可以任意割裂和摆布的筹码。“政治标准第一、艺术标准第二”的流行教条正是这种内容形式分裂批评的典型口号。原型批评力求避免这种分裂，努力在内容和形式的重新统一中使文学批评获得独立的科学地位。它告诉人们，通常所说的形式，如果可以同内容分开来谈的话，那就是内容的升华或结晶。形式绝不是少数贵族或资产阶级的天才的发明，而是无数具体的社会内容经过一代又一代的历史发展而生成的东西。从来就不存在纯

粹的形式，只有为作家和读者共同理解的、具有约定俗成的交际意义（内容）的文学形式，它包括原型性的文体、原型性的叙述程式和表现程式、原型性的意象、母题、人物、情节乃至主题。说它们是原型性的，也就是可交际的、在文学史上反复出现的，从而也是社会性、历史性的。说情节和主题属于文学形式的范畴，似乎有矛盾之处。不过这里所说的不是某一部作品的情节和主题，而是能使一部作品同其他作品联系起来的原型性的情节和主题，如死而复生、英雄探求等。对这种形式化了的内容的归纳和描述，是探索文学作品构成和文学发展演变的规律性的基础，因而也是文学批评走向系统和科学的前提条件。①

一般说来，衡量一门学科的科学性程度的重要尺度之一，便是看该学科的对象在研究中所能达到的形式化概括程度。就文艺学学科来说，本世纪20年代问世的苏联学者普洛普的《民间故事形态学》一书可以说是使文学研究迈向形式化、科学化的重要里程碑。不过由于当时苏联文艺学界盛行庸俗社会

① 皮亚杰指出：不存在只有形式自身的形式，也不存在只有内容自身的内容，每个成分都同时起到对于被它所统属的内容而言是形式，而对于比它高一级的形式而言又是内容的作用。初等算术是一个形式，但在超穷算术中则成了一个内容。（《结构主义》中译本。商务1985年版，第24—25页）

学派的偏激理论，以至普洛普等人的著作被指斥为伪科学，形式主义，一直受到错误的批判和禁锢。60年代以来，受控制论、信息论的跨学科影响重新兴起了苏联符号学，普洛普的著作得以重新印行，他的研究方法得到重新评价，他的重要地位日益为人们所承认。形式、形式化这样的科学术语不再简单地等同于具有贬义的价值名词“形式主义”。普洛普曾在其著作的序言中指出：

> 形态学（morphology）一词意指对形式（form）的研究。在植物学中，形态学这个术语的意义是研究植物的构成成分、它们之间的相互关系以及各部分同整体的关系。换句话说，也就是对植物的结构的研究。①

他之所以把自己的著作命名为《民间故事形态学》，就是要使文学研究效法植物学，“对民间故事的形式做出某种同有机物构成的形态学一样精确的考察”②。这种考察虽然局限在童话这一文学体裁的范围以内，但其方法却是整个文学批评史上前所未有

① 普洛普《民间故事形态学》序言，英译本，《美国语言学国际专刊》第24卷第4期，1958年版。

② 普洛普《民间故事形态学》序言。

的。普洛普研究的基础材料是100个俄国童话，而研究的结果是构成童话的结构规则，或者说这种规则是对童话内容的抽象形式化。20年后，原型批评家弗莱在《批评的解剖》中宣称，他所理解的原型批评方法也就是要把普洛普局限于民间故事研究中的形态学方法扩展到全部文学史的领域中去。这一努力的积极意义是，文学研究中的内容与形式在原型的基础上获得新的统一，文学批评不再是主观任意的工作，因为原型本身即是文学内容的形式化，是个别内容升华了的客观形式单位。然而，弗莱没有回答下面一个问题，单凭原型是否能够建立一种科学的文学形态学？

尽管原型批评理论迄今尚未能在理论的形式化方面超过普洛普的研究程度，但把形式化研究从一种体裁推广到全部文学现象的尝试毕竟是值得重视的。在内容和形式，历史与逻辑的双重统一之中，文艺科学的面貌势必会有新的变化。

4. 重认知而轻判断

与其他批评方法相比，原型批评的另一个重要特点是强调对文学作品的客观认知，轻视主观性的价值判断。弗莱就曾把文学批评的方式划分为两大

实际类型，一种是“学术式”批评，另一种叫“审判式”批评。前者从事于尽可能深入细致的描述的分类，其结论将有助于文学知识的累积，因而从属于科学的领域；后者算不上科学，只属于书评的领域，批评家有如判官，做出各种肯定或否定的价值判断：一部作品是好还是不好，是否值得一读，等等。审判式批评无助于知识的累积、文学经验的扩展和学术的进步，因为价值判断往往是由审判官个人的趣味所左右的，它发自直觉的阅读反应，难免具有偶然性、任意性、易变性和不可交际性。“在认知活动中，作品的关联域是整个文学，而在价值判断中，作品的关联域是读者的体会。……当两种不同的价值判断发生冲突时，除了更加深入的认知而外，是无法克服这种冲突的。”① 在弗莱看来，从事于价值判断的批评家和从事于认知活动的批评家虽然都被称作文学批评家，但二者的性质是大不相同的，前者对当代的书籍或戏剧做出评论，只不过是为了让大家不要去读所有的书籍，不要去看所有的戏剧；后者则力图组织起我们已有的文化知识。原型批评家无疑是学术式批评的代表，他们所关注的是文学的有机构成，从不把自己置身于判官的席位上。

① 弗莱《论价值判断》，载《坚固的结构：论批评与社会》，康奈尔大学出版社1970年英文版，第66页。

若用中国传统的说法来表示弗莱划分的两类批评之差别，可以说是鉴赏与研究的差别。如郑振铎先生所言，二者之间隔着绝深的鸿沟："鉴赏是随意的评论与谈话，心底的赞叹与直觉的评论，研究却非有一种原原本本的仔仔细细的考察与观照不可。鉴赏者是一个游园的游人，他随意地逛过，称心称意地在赏花评草，研究者却是一个植物学家，他不是为自己的娱乐而去游逛名园，观赏名花的，他的要务乃在考察这花的科属，性质，与开花结果的时期与形态。……鉴赏者可以随心所欲的说这首诗好，说那部小说是劣下的，说这句话说得如何的漂亮，说这一个字用得如何的新奇与恰当；也许第二个鉴赏者要整个的驳翻了他也难说。研究者却不能随随便便的说话；他要先经过严密的考察与研究，才能下一个定论，才能有一个意见。"① 纵观中国文学批评史，不难看到，鉴赏类的批评一直占有绝对的优势。"关于作家的研究，除了年谱一类的著作，详述其祖先，其生平，其交游的人物，其作品的年代，可以作为研究的最好的参考材料外，其余便再没有一种东西可算是'研究'的了。"② 对比

① 郑振铎《研究中国文学的新途径》，原载《小说月报》号外，《中国文学研究》，商务1927年版，第2页。

② 郑振铎《研究中国文学的新途径》，第4页。

之下，我们可以说，中国文学批评中的鉴赏与研究之争辩，同弗莱的判官式批评和学术式批评的划分一样，共同反映着现代文学批评向学术研究深度进展的要求。但同时也应看到，文学研究毕竟属于人文学科的范畴，同自然科学的研究不能完全等同划一。这也就是说，文学批评不可能没有价值判断的色彩。问题在于如何将主观的价值判断建立在客观的科学认知的基础之上。弗莱将认知理解与价值判断完全割裂和对立起来，主张唯科学主义，这正是原型批评理论本身的一大局限。好在并不是所有的原型批评家都信守弗莱的主张，不少学者在批评实践中已经克服了认知与判断的机械对立。

对原型批评的一种常见的责难是，这种批评虽有助于理解其他批评方法难以揭示的作品的深层内容，却常常不能圆满地回答下列问题：为什么一部包含了原型内容的优秀作品能够给我们以审美的愉悦，而另一部包含同样原型内容的低劣作品却不能呢？实际上，这一难题本身是由文学批评的对象——文学艺术——的审美特性所决定的。人类学的方法也好，心理学的方法也好，都应该有助于对艺术作品的审美把握，而不是取代审美把握。缺乏研究的轻率判断固然不足取，但建立在认知基础上的判断也未必不是好的文学批评所当具有的职能。

如何处理普遍性与特殊性的关系，将科学的形式化认知同审美的价值判断统合起来，是我们借鉴原型批评方法时所当注意的问题。

综上所述，原型批评的特点与弱点几乎是互为表里的，这就向我们提出了把握适当限度的要求。换言之，对文学进行人类学研究是大有可为的，但不能指望这种研究方法代替其他的方法，解决所有的文学问题，只有在同其他方法的相互并存、相互补偿的不断发展中，原型批评才能克服自身的局限，走向相对完美的目标。